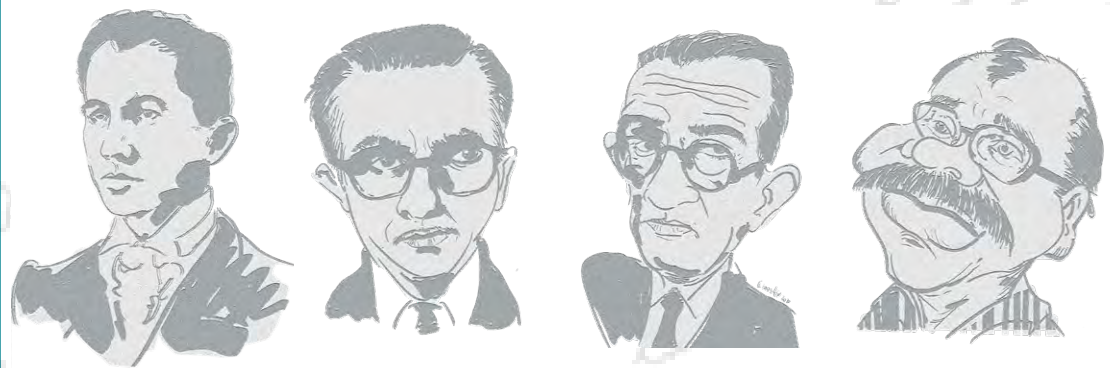


Maria de Fátima Berenice da Cruz



UM NORDESTE LITERÁRIO EM VERSO E PROSA



Criação Editora

Título:

UM NORDESTE LITERÁRIO EM
VERSO E PROSA

Autor:

Maria de Fátima Berenice da Cruz

ISBN:

ISBN. 978-65-88593-02-8 (digital)

ISBN. 978-65-88593-01-1 (impresso)

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes

Fábio Alves dos Santos

Jorge Carvalho do Nascimento

José Afonso do Nascimento

José Eduardo Franco

José Rodorval Ramalho

Justino Alves Lima

Luiz Eduardo Oliveira Menezes

Maria Inêz Oliveira Araújo

Martin Hadsell do Nascimento

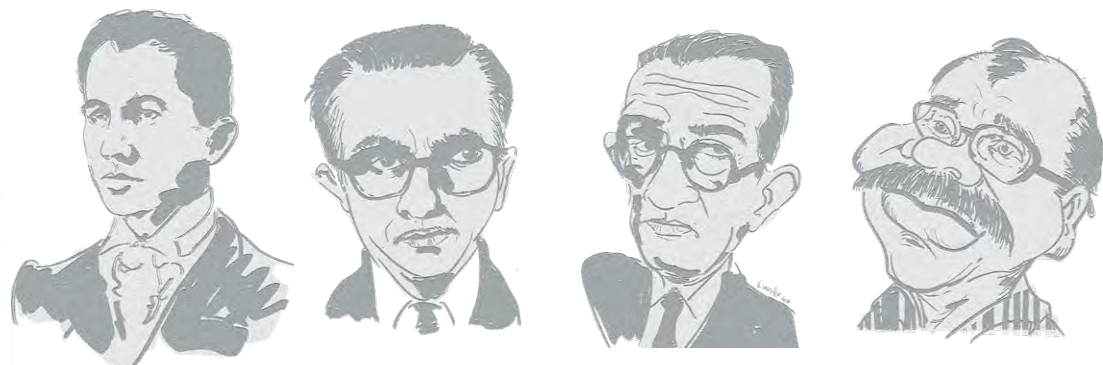
Rita de Cácia Santos Souza

Lucas Aribé Alves

(Parecerista de acessibilidade)

www.editoracriacao.com.br

Maria de Fátima Berenice da Cruz



UM NORDESTE LITERÁRIO EM VERSO E PROSA



Criação Editora
Aracaju | 2020

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre outras, desde que haja expressa marcação do nome do autor, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.619/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

Projeto gráfico: Adilma Menezes
Ilustração: Gladston Barroso

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

C957n Cruz, Maria de Fátima Berenice da
Um nordeste literário em verso e prosa / Maria de Fátima Berenice da Cruz; Prefácio de Marcos Bispo dos Santos. -- 1. ed. -- Aracaju, SE : Criação Editora, 2020.
124 p., 21 cm.
ISBN. 978-65-88593-02-8 (digital)
ISBN. 978-65-88593-01-1 (impresso)

1. Autores Nordestinos. 2. Crítica Literária. 3. Literatura Brasileira. 4. Nordeste Brasileiro. I. Título. II. Assunto. III. Cruz, Maria de Fátima Berenice da.

CDD B869.939
CDU 82-95(81)

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura Brasileira: Crítica literária.
2. Literatura: crítica literária (Brasil).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. *Um nordeste literário em verso e prosa*. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2020.



PREFÁCIO

Um olhar, ainda que superficial, sobre os indicadores oficiais da educação brasileira deixa a impressão de que, se ainda não atingimos uma situação desejável, estamos muito próximos disso. Essa impressão se desfaz, porém, quando se tem conhecimento dos resultados das avaliações nacionais e internacionais a que nossos estudantes são submetidos. Mais do que os baixos índices de aproveitamento, o que essas avaliações revelam é um estado de crise no sistema educacional brasileiro.

Não deixa de ser um paradoxo a utilização de expressões como “crise da educação”, “crise da leitura”, “analfabetismo funcional” para descrever o atual momento do ensino de linguagem e da leitura quando vivemos um período de tamanha profusão de estudos científicos sobre o ensino. Como explicar que, diante do atual volume de pesquisas, teorias e discussões envolvendo a linguagem e seu ensino em suas múltiplas dimensões, estejamos atravessando uma crise de leitura de tamanha proporção e com tão graves implicações sociais?

A publicação que ora se apresenta ao leitor propõe um enfrentamento desse quadro de crise, focalizando a leitura literária na escola. Ao longo do texto, destaca-se a necessidade de compreensão do texto literário como fenômeno complexo, cuja abordagem, mesmo no contexto escolar, pode propiciar aos estudantes o conhecimento de si, do outro e da sociedade.

Essas propriedades já seriam mais do que suficientes para atestar a pertinência da abordagem didática do letramento literário na escola. Contudo, as análises literárias apresentadas neste texto evidenciaram que a complexidade inerente ao fenômeno literário, que deveria ser valorizada como um mecanismo e uma possibilidade de ruptura com a fragmentação do saber própria da racionalidade científica e tecnológi-

ca que caracteriza o mundo ocidental desde o positivismo, está sendo entendida pelos professores da educação básica como um fator que provoca o desinteresse dos estudantes pela leitura.

Toda obra literária, para constituir-se como tal, engendra toda uma cosmologia que, independentemente das intenções do autor, reflete um conjunto de valores vigentes em determinado momento histórico. Nesse sentido, o fenômeno literário abriga, como condição fundamental de sua ontologia, um complexo conjunto de saberes científicos, filosóficos, além de contribuições do senso comum. Abordá-lo em sua complexidade compreende, portanto, a possibilidade de instauração de diálogos entre o leitor e a obra, de maneira a evidenciar como a multiplicidade de vozes e discursos se articulam para constituí-la, além do entendimento de como essa interação pode resultar na experiência estética e na formação do sujeito crítico em relação a si mesmo e ao mundo.

Ciente das especificidades do texto literário e de sua importância no desenvolvimento da competência leitora, bem como na formação de cidadãos críticos, Maria de Fátima Berenice da Cruz transita entre a universidade e a escola, promovendo nesses espaços constantes diálogos entre docentes e discentes, desenvolvendo pesquisas e análises de textos literários e práticas de leitura com o intuito de melhor compreender os problemas que afetam a abordagem didática da leitura literária na escola. Ao proceder dessa forma, não apenas constrói uma abordagem didático-metodológica bem fundamentada, mas revela, sobretudo, uma trajetória de comprometimento com um projeto de educação libertadora que merece ser compartilhada com todos aqueles que estão envolvidos com a busca de soluções para os problemas do ensino de linguagem.

Maio de 2019

Dr. Marcos Bispo dos Santos

Universidade do Estado da Bahia



SUMÁRIO

PREFÁCIO	5
NOTA INTRODUTÓRIA	9
I A POETI(CIDADE) SOSIGENIANA	19
1. A Narrativa Poética Acorda a Cidade	20
2. Mariá e o poeta: Uma balada litorânea.....	24
3. O olhar da virgem.....	34
4. Belmonte sempre-viva.....	39
II GRACILIANO RAMOS A REPRESENTAÇÃO SUBTERRÂNEA..	45
III VIVA O POVO BRASILEIRO: CÂNTICO	
REVISOR DA NARRATIVA NACIONAL.....	59
1. Nação e narração em Viva o Povo Brasileiro	69
IV ANTÔNIO CONSELHEIRO E MARIA DA FÉ:	
OS ARGONAUTAS DO SERTÃO	97
V O SERTÃO NORDESTINO DE EURICO ALVES BOAVENTURA..	107
REFERÊNCIAS.....	119



NOTA INTRODUTÓRIA

Este livro representa uma pequena síntese de minhas aulas de Literatura Brasileira no curso de Letras Vernáculas. E em vista da exiguidade temporal resolvi condensar algumas leituras para que delas possam nascer outras leituras e outras pesquisas. Para isso, fiz um recorte de escritores nordestinos estudados durante o curso de literatura brasileira, considerando os gêneros prosa e poesia, visto que o estudo da leitura literária no processo de escolarização é muito rico, mas ao mesmo tempo, muitas vezes as discussões acabam se perdendo em função do exíguo tempo de aula e do cumprimento do calendário acadêmico.

Na concepção de Rildo Cosson¹ o nosso corpo é formado pela soma de vários corpos, a saber, corpo linguagem, corpo sentimento, corpo imaginário, corpo profissional e, esta mistura nos faz humanos. Apesar dessa rica composição, Cosson destaca apenas o corpo linguagem para falar da sua matéria constitutiva – as palavras. Na sua concepção, as palavras que alimentam o corpo linguagem vêm da nossa interação com a sociedade humana e esta interação abre as possibilidades de exercício e uso da palavra. É neste ponto que ele apresenta a literatura como o lugar perfeito para o exercício do corpo linguagem e destaca que a prática da literatura, seja pela leitura, seja pela escritura, consiste em uma exploração das potencialidades da linguagem. Em outras palavras ele volta a afirmar que é no exercício da leitura e da escritura dos textos literários que se desvela a arbitrariedade das regras impostas pelos discursos pa-

¹ “A literatura e o mundo” encontra-se na obra *Letramento literário: teoria e prática*, Contexto, 2006, p. 15-17

dronizados da sociedade letrada e se constrói um modo próprio de se fazer dono da linguagem.

Mediante a concepção de Cosson, não poderia iniciar essa exposição de leituras literárias sem que antes pudesse apresentar a minha história de leitura, isto é, como adentrei ao mundo da leitura? Como tornei-me professora de literatura? Penso que são informações necessárias para que o nosso aluno perceba a relação do docente com a matéria que ensina. Porque como nos diz Cosson, “é na leitura e na escritura do texto literário que encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos”. E reitera que a literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos, pois “no exercício da literatura podemos ser outros, podemos viver como outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos” (2006: 17).

Desse modo, trago nesta nota introdutória retalhos de lembranças de minha história de leitura que ocorre da seguinte forma: Interessei-me pelo mundo das Letras ainda muito nova. Lembro-me que brincava no chão da área de serviço de minha casa, com aproximadamente cinco anos, quando descobri uma vasilha com água e, molhando o dedo na água comecei a rabiscar coisas no chão. Logo os que passavam perceberam que eu havia escrito, inadvertidamente, a palavra FITA. Eu havia composto uma palavra sem que tivesse consciência do que se tratava. Fato intrigante, só respondido pelas artimanhas que o nosso cérebro pode aprontar.

A partir daí resolveram que eu deveria ir para escola. Preparativos escolares, ansiedade sobre a nova realidade, enfim, vamos à escola. Meu primeiro livro era uma cartilha colorida e com muitas bonecas. Não sei por que na minha memória só aparecem estas bonecas? Nem sei também a veracidade dessas lembranças, mas sei que eu olhava as gravuras com um olhar voltado para uma leitura implícita que só eu

conseguia entender. O texto que acompanhava aquelas figuras, nada representava para mim. Mas o cheiro daquele livro dava-me vontade de comer, de abraçá-lo, de deitar a cabeça sobre Ele e de dormir nele. Quando eu chegava da escola brincava com ele, levava para cama, para mesa, para o quintal, sempre sentido o seu cheiro. Não sei explicar o que significa isso, mas era uma sensação muito boa, como se fosse meu amuleto de segurança. O mais estranho é que em minha casa não havia o hábito de leitura e nem livros existiam. A não ser o missal da igreja, que segundo a minha mãe era pecado pegar.

Agora, o mais interessante é que na escola a professora Teresinha (como era chamada a minha primeira professora) nunca usou o meu inseparável livro. Pelo contrário, ela tomava o meu livro, alegando que este atrapalharia o exercício de cobrir letras e só me devolvia no fim da manhã. Eu sentia uma tristeza tremenda, (hoje entendo que era angústia) porque acreditava que ela fosse perder ou não me devolver.

Quando completei sete anos já conseguia ler algumas poucas palavras. O que ficou em minha lembrança dessa época foi o colorido dos plásticos que forravam os cadernos. Um caderno vermelho, um caderno amarelo, um azul, um branco, um verde e uma tabuada. Bem, não sei a utilidade de uma tabuada para uma criança de sete anos, mas tiveram que cumprir com a obrigação exigida. Nessa época tinha um livro pequeno, grosso e com histórias curtinhas. Todas as historinhas eram antecedidas por umas gravuras em preto e branco. Lembro-me bem da história de Dona Baratinha e Dom Ratão. Foi a única que ficou em minhas lembranças, pois eu lia todos os dias a mesma história para entender o porquê de D. Baratinha não ter casado com o Dom Ratão.

Mas, incompreensões à parte, vamos ao que interessa. Aos dez anos descobri as revistas em quadrinhos. Fiz coleção, troquei com coleguinhas, enfim, lia pelo menos três revistas por semana (afinal falta de dinheiro decide o volume de nossas leituras). A turma da Mônica,

Gasparzinho e Brasinha, Patota, Pato Donald, Cebolinha, Luluzinha, Recruta zero, Zé Carioca foram leituras companheiras de horas de solidão. Parece estranho falar de solidão quando se trata de criança, mas a realidade era essa mesma. Definitivamente eu não tinha e nem poderia trazer amiguinhos para dentro de casa (esta era a regra) e desse modo os quadrinhos passaram a ser meus fiéis amigos. Com eles eu ria, tinha raiva dos vilões (bandidos como chamávamos), tinha pena dos mocinhos e aprendia as suas artimanhas.

Não lembro muito bem como se deu a transição dos quadrinhos para o livro de bolso (Faroeste). Sei que já estava com uns doze anos e colecionava um grande número de livros de Faroeste, tais como: *Cavalgada dos Proscritos*, *Um homem chamado Cavalo*, *Keoma*, *Terra ardente*, e *os famosos Call of Juarez*. Essas leituras que preenchiam a minha semana tinham que ser divididas com as leituras de classe, que por seu turno não causavam nenhum fascínio em mim. É muito interessante a busca pela leitura! Eu nunca entendi o porquê da minha aversão à leitura escolarizada. Hoje distante no tempo, vejo que o problema não estava com o texto escolarizado, mas no modo como esse texto era trabalhado em sala de aula. - Leia a página quinze e responda o exercício (dizia a professora). O que iríamos ler? Por que ler? Que relação a leitura do texto teria com a nossa vida? O exercício servia para que? Nunca tive as respostas, Mas procuro dá-las hoje na minha vida profissional.

Após a febre dos faroestes descobri os romances policiais (Agatha Christie). Esses romances eram comprados semanalmente na casa de revistas Primavera que ficava no largo do coreto no “centro da cidade”. Ênfase centro da cidade porque eu residia na periferia e de alguma forma precisava me deslocar de ônibus até o centro para adquirir os livros na casa da revista. Contudo, resolvi que não andaria de ônibus para economizar as finanças e aplicar em livros. Durante toda semana

guardava o dinheiro da merenda e do ônibus coletivo para comprar lançamento de Agatha Christie. Não sei quantos livros li, sei apenas que eles foram muito importantes para suscitar em mim o exercício da observação, da curiosidade e da crítica. *Mistério do caribe, Passageiro para Frankfurt, Pode servir o vinho, Cai o pano, Assassinato na casa do pastor, Cartas na mesa, Assassinato no campo de golfe* e tantos outros, acompanharam noites a fio a minha insônia induzida.

Ainda nos anos 70 fui seduzida pela aventura das fotonovelas. *Capricho, Sétimo céu, Contigo*, acaalentavam a minha solidão e me faziam sonhar com terras distantes, homens belos, casamentos milionários, belas casas e carros luxuosos. Com as fotonovelas italianas em preto e branco viajava por Milão, Roma e tomava conhecimento de uma geografia jamais aprendida na escola. Depois apareceu a *Kolossal* colorida (fotonovela italiana) com cinco ou sete fotonovelas. Era majestoso vê aquele colorido das roupas, dos carros, das casas de luxo. Acho que foi o primeiro contato que nós adolescentes (termo ainda novo naquela época) tivemos com o colorido da imagem. Apesar de já existir a televisão em cores, rara era a família que possuía o aparelho com imagem colorida. Na verdade rara era a família que possuía o aparelho de TV. Na minha casa não possuíamos TV, levando-me a buscar a distração do mundo da imagem na casa da única vizinha que possuía o rico aparelho. Bom, mas voltando à fotonovela, o mundo colorido da nova fotonovela só nos estimulava a lê-la vorazmente. Após a iniciativa da fotonovela colorida italiana, não demorou muito para que a fotonovela nacional iniciasse a sua diagramação colorida também. *Grande Hotel, Ternura e Sétimo Céu* foram marcas indeléveis de uma geração que encontrava na narrativa de quadrinhas o passatempo de suas tardes infindas.

Nos anos 80 minha curiosidade e desejo foram despertados pelos Best Sellers de grandes narrativas, muitas vezes amorosas. *Pássaros Fe-*

ridos, Mulheres de médicos, E o vento levou, Geração Perdida, Amor selvagem e toda obra de Sidney Sheldon. Este autor seduziu a minha geração com romances que respondiam às nossas inquietações de jovens interioranos com cabecinha suburbana e sonhadora. Ao classificar-me de “cabecinha suburbana”, desenho claramente uma época em que as meninas do subúrbio (como eu) eram muito rejeitadas e desprezadas pelas jovens do centro da cidade. Eu percebia isso mais claramente porque (com muito esforço) estudava numa escola particular de classe média alta no centro da cidade. E por diversas vezes era considerada pelas colegas de classe como inferior, atabalhoada e outras coisas mais, por morar num bairro sem prestígio, segundo elas. Acho que essa rejeição, que eu absorvia resignada, fazia com que eu procurasse desesperadamente refugiar-me nos romances de Sidney Sheldon.

Então foram muitas obras que li. Recordo-me precisamente de: *A senhora do jogo, Depois da escuridão, A ira dos anjos, O outro lado de mim, Escrito nas estrelas, Se houver amanhã, Corrida pela herança, Um estranho no espelho, A herdeira* e outros que agora me falham à memória.

Após a fase sheldista, não sei como descobri os romances da literatura brasileira. Mas lembro-me que em 1979, após a morte do meu avô, a família estava doando os seus livros e eu peguei para mim os romances: *Diva* e *Encarnação*, ambos de José de Alencar. Todavia, eles não foram lidos naquela época. Eu só os descobri no fim dos anos 80 e me encantei com a leitura. O que aconteceu? Nunca mais parei de ler literatura brasileira. Adquiri em seguida *O irmão que tu me destes, A desintegração da morte, Meu pé de laranja lima, O menino do dedo verde, Pollyanna menina, Pollyanna moça* e assim vai. Pelo panorama apresentado até agora parece que a minha escolha de leitura é muito eclética, mas enxergo esta escolha pela ótica da avidez. Eu sou ávida por leitura. Até hoje não consigo rejeitar qualquer tipo de leitura, por-

que entendo que o texto é um mundo a ser desbravado e, quanto mais desbravamos, mais inquietos ficamos e menos solidão temos.

Na literatura brasileira conheci a obra de Graciliano Ramos, Machado de Assis, outras de José de Alencar e Jorge Amado. Foi aí que decidi cursar a Licenciatura em Letras Vernáculas. Passar no vestibular foi um sonho realizado que se eu tivesse sido sorteada na Loteria esportiva, certamente não me traria tanta felicidade. Porque acredito que o dinheiro pode comprar conquista de bens, mas não consegue comprar a sensação da realização de um sonho de toda vida.

Bem, se passar no vestibular foi uma conquista, imagine o privilégio de viver o curso de Letras. Eu posso dizer com muito orgulho que realizei com muito empenho o meu curso de letras vernáculas. Dediquei-me inteiramente à leitura de obras literárias nacionais e estrangeiras. Passei por Dostoiévski, Albert Camus, Goethe, Cervantes, Fernando Pessoa, Camões, Eça de Queirós e tantos outros que os retalhos de lembranças embaralham nesse momento. Mas após conhecê-los fixei o meu olhar sobre a leitura literária brasileira e decidi que seria professora na minha universidade (UNEB) na cadeira de Literatura brasileira.

Enfim, hoje sou professora de literatura brasileira, fiz especialização na área literária, fiz o mestrado em literatura e busquei o doutorado em educação com ênfase em Leitura literária, pois precisava defender a tese de que o texto escolarizado pode ser capaz de redimensionar o gosto e o prazer de crianças, jovens e adultos para o entendimento de si, do outro e do mundo.

Partindo dessa concepção de literatura como conhecimento de mundo, observamos que o texto literário contribui de forma fundamental na aprendizagem de crianças, jovens e adultos em fase escolar. Isto porque ela favorece a condução do aluno à produção do seu próprio conhecimento. Na concepção de Antônio Candido (2002) a litera-

tura educa sem se deixar prender a fins moralistas, que tentam aprisionar o texto às folhas de manuais, higienizadas pelos preceitos de virtude e de boa conduta. A produção literária tira as palavras do nada para fazer delas um todo articulado, e aí está o ponto mais importante de seu nível humanizador. E reitera, “a literatura não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002, p.84-85).

O pensamento de Cândido corrobora a necessidade de se pensar com urgência a mudança na cultura da escola para a aquisição de uma política de leitura que mantenha o docente comprometido com a construção do seu próprio conhecimento e com a transformação do seu ser no mundo através do desejo de estar com o texto. Esta concepção libertária de apreensão da leitura é que move e justifica a produção deste livro; visto que há uma preocupação dos pesquisadores e críticos da literatura em transformar o trabalho com o texto literário numa prática contínua de leitura, percepção crítica sobre o texto.

Assim, do ponto de vista do ensino tem-se insistido no aspecto pluriforme da leitura, apostando-se no fato de que a leitura é de *per se* um fenômeno não-estático, porque não linear. Essa pluriformidade convoca desde já a todos nós a refletir sobre a possibilidade de inserir no processo de escolarização o texto literário como instrumento promotor de uma melhor compreensão sobre a realidade. Levando em conta que a chegada do novo século com o seu aparato tecnológico midiático fez com que o sujeito aderisse à leitura imagética em detrimento a leitura escrita, pode ocorrer que esta crise afete uma grande variedade de competências, de atitudes e de representações face à leitura literária, tendo em vista que a acessibilidade ao mundo imagético é mais rápida e atende na medida do possível às necessidades do sujeito que o procura.

Por isso, trazemos essa obra como recurso de discussão e conhecimento de leitura sobre a literatura nordestina. No primeiro capítulo fazemos uma leitura sobre quatro poemas do escritor Sosígenes Costa, que viveu no Sul da Bahia no período modernista brasileiro. O segundo capítulo é dedicado ao escritor Graciliano Ramos e sua literatura subterrânea; no terceiro capítulo fazemos uma leitura da obra *Viva o Povo Brasileiro* de João Ubaldo enquanto espaço de reescritura da cultura brasileira através da releitura dos textos fundacionais. No quarto capítulo continuamos com a obra ubaldiana mas agora com destaque especial para um diálogo entre a personagem Maria da Fé e a figura mítica de Antônio Conselheiro; e no quinto capítulo apresentamos a poética de Eurico Alves, poeta feirense que produziu em pleno modernismo brasileiro.



I
A POETI(CIDADE)
SOSIGENIANA

1. A NARRATIVA POÉTICA ACORDA A CIDADE

*Desvaneceu-se a névoa. Ao sol a veia
Do rio é prata. O pássaro procura,
Tonto de luz, a sombra. Até clareia
O interior da brenha sempre escura.*

*Fulgor. Ar morno. Abelhas na espessura
A flor azul, de pólen de ouro cheia,
Buscando rodando. A abóboda é tão pura!
O vento gira músico e meneia*

*as frondes. Cresce a luz. Aumenta a gala. As bromélias
desprendem cheiro brando, Brilhantes como fogos de Bengala.*

*E pelas ramas pêndulas, repletos
De fruta, orvalho e mel, vão orquestrando Clarins as aves,
crótalo os insetos.
(No Jequitinhonha)*

O poema em epígrafe representa o acordar da cidade sob o olhar do poeta. Jorge Luis Borges nos diz que segundo a imaginação celta a Sagrada Escritura contém uma infinidade de sentidos, e por isso ela é comparada à plumagem irisada de um pavão. Ao analisar a obra sosígeniana constata-se essa profusão de cores e sentidos que constituem o fazer literário desse escritor; a que poderíamos chamar de visão onírica de um pavão ou alquimia literária.

A alquimia literária do poeta Sosígenes Costa se manifesta na forma como ele modela sua matéria-prima, a linguagem. As palavras, por

ele escolhidas, são selecionadas e organizadas de forma que o aparentemente lógico e comum, pode fabulosamente transformar-se em febril, veloz e polifônico. É o que observamos no poema *No Jequitinhonha*. Sosígenes Costa observa o amanhecer da cidade analisando o acordar da fauna e da flora. Na descrição e/ou apresentação da cidade belmontina, ele introduz o rio Jequitinhonha como uma veia irrigadora de sangue para a cidade. Após desvanecer-se a névoa da noite, o rio aparece como uma veia cor de prata, dividindo a cidade em dois espaços: de um lado a brenha, do outro a cidade de Belmonte e ele, como uma artéria fecundadora, corre ao centro dando vida e inspiração ao poeta.

Nesse sentido, o Jequitinhonha, como uma veia cor de prata, pode ser comparado ao deus-rio Febe, em grego (Phoíbe), que brilha como uma prata e por isso traz beleza, alegria de viver e prazer de estar vivo. Além disso, o deus-rio Febe purifica, limpa e acalma a todos aqueles que estão a sua volta. Isso vem comprovar a simbologia muito precisa e significativa que o rio Jequitinhonha tem para o poeta Sosígenes Costa. O símbolo rio, do escoamento das águas, é, simultaneamente, o da possibilidade universal de escoamento das formas de fertilidade, da morte e da renovação constante do homem. Eis porque a cidade é observada sob a perspectiva ótica do rio.

Dando continuidade a descrição do amanhecer, o poeta busca milimetricamente os elementos da natureza, que muitas vezes passam despercebidos pelo olhar veloz do homem contemporâneo. Ar morno, abelhas, flor azul, vento musical, frondes, ramas, frutas, aves e insetos são os singelos componentes do amanhecer humano. Isso nos remete mais uma vez à Mitologia Grega e por associação, entendemos a descrição sosigeniana, como um canto de oblação às deusas da vegetação – Cárites, em grego (Khárites), que subdivididas em Aglaia, Eufrósi-na e Talia representam brilho, beleza, alegria, prazer, rebento novo e abundância.

Junito de Souza Brandão (1996, p. 267) descreve as Cárites como: jovens lindas, esbeltas, representadas quase sempre nuas ou cobertas apenas com leves tecidos e véus flutuantes. Habitam o Olimpo, em companhia da Musas e com estas formam coros musicais. Exercem influência benéfica sobre os trabalhos intelectuais e as obras de arte. O poema *No Jequitinhonha* suscita-nos essa associação quando nos diz:

O vento gira músico e meneia
as frondes. Cresce a luz. Aumenta a gala.
As bromélias desprendem cheiro brando,
Brilhantes como fogos de Bengala.



E pelas ramas pêndulas, repletos
de fruta, orvalho e mel, vão orquestrando
clarins as aves, crótalo os insetos.

A cidade de Belmonte é agraciada pelas deusas da vegetação, que exalando o cheiro e a música, incensa e purifica a cidade. Interessante é que o olhar comum não consegue perceber essa renovação diária da vida. Todavia, o olhar sagaz do poeta Sosígenes consegue perceber e orquestrar a música da vida através da apreciação da natureza. Creio que o maior entrave para a leitura da obra de Sosígenes Costa foi o atraso e a dependência da crítica literária a se manifestarem na existência de um público leitor restrito e na postura oligárquica dos intelectuais brasileiros. A obra sosigeniana aponta para o diferencial literário no instante em que o “novo” é a palavra de ordem na literatura brasileira. Todavia, o novo se estabelece em Sosígenes Costa como o canto à cidade e aos elementos locais, que para a crítica esse canto representa o gosto pelas figuras coloridas e exóticas. Contudo, essas figuras exóticas denominadas pela crítica, representam a marca dife-

rencial deste escritor modernista, que sem querer-se moderno, firmase como tal com coragem e equilíbrio no momento em que a mudança estética é o paradigma nacional.

Alfredo Bosi, por exemplo, constrói a História concisa da literatura brasileira recortando os períodos literários, as análises, os autores e obras que dizem respeito a um modelo de historiografia tradicional. Nesse sentido, o poeta Sosígenes Costa, como tantos outros, é relegado a uma nota de rodapé, explicando a sua participação na Academia dos Rebeldes junto a Jorge Amado, ou sendo, contraditoriamente, diminuído por esse crítico no instante em que a sua poesia representa apenas um objeto exótico no universo revolucionário de Oswald de Andrade ou Mário de Andrade.

Quando enfatizamos a posição contraditória do crítico é porque ao mesmo tempo em que ele anuncia o esquecimento injusto do poeta, ele justifica esse esquecimento através do gosto do escritor por figuras coloridas e exóticas, como podemos ver na citação a seguir:

A recente reedição, aumentada, da Obra Poética de Sosígenes Costa (Belmonte, 1901- Rio, 1968), por obra de seu admirador e crítico, José Paulo Paes, veio chamar a atenção para um poeta original que, por ter vivido à margem dos principais grupos literários, sofreu um injusto esquecimento. Essa marginalidade deveu-se também a razões internas. O texto de Sosígenes é e não é modernista. Alia um gosto decadente por figuras coloridas e exóticas a um veio humorístico sutil, talvez paródico, que se insinua nos seus versos políticos escritos à maneira de Castro Alves. (BOSI, 1992, p. 519)

Observem como ele deixa clara a necessidade de um padrão de escritura para o modernista. Quando diz: “por ter vivido à margem

dos principais grupos literários”, corrobora o pensamento de que o novo era um paradigma de modernidade. Bosi (p. 376) ainda afirma que Oswald de Andrade trouxe de Paris a maravilha de ver um poeta de versos livres, Paul Fort, coroado príncipe dos poetas franceses. Por esta razão é que o poeta Sosígenes Costa não poderia ser reconhecido, ou melhor, entendido em sua visão de cidade interiorana, que através dos seus próprios elementos, é capaz de se estabelecer como construtora de uma literatura moderna. Foi crucial levantar essa questão sobre o olhar da crítica brasileira acerca da literatura sosigeana, para que pudéssemos entender que a complexidade estética presente na poética de Sosígenes está muito além de um parâmetro crítico. O diferencial estético presente na obra desse grapiúna reflete a originalidade de um modernismo que ocorria no sul da Bahia naquele momento.

De certo que a crítica não atentou para o fato de que o poeta belmontino trabalha com aquilo que Augusto de Campos chamou de *sintonia de sensibilidade*. O mundo real projeta-se no mundo sensível através da percepção das coisas pela investigação da sua essência; por isso é que os componentes do mundo real são personificados, pois bromélias, abelhas ou insetos começam a fazer parte de um mundo vivo e mítico, somente possível pela força poética. E isso referenda algo já dito por Augusto de Campos que: “ser escritor, no Brasil, já é difícil. Ser poeta, uma obstinação tão sem remédio e sem compensações, que só mesmo acreditando, como Fernando Pessoa, cumprir informes instruções do além. De qualquer modo, ser poeta para mim é inelutável” (1974, p.245).

2 MARIÁ E O POETA: UMA BALADA LITORÂNEA

Escrito por este grapiúna, que viveu no sul da Bahia, entre as roças de cacau e as praias, o poema *Case comigo, Mariá*, reacende a


discussão em torno do conceito de poesia e da função desta como difusora da cultura de um povo. Não pretendo imprimir neste ensaio um tom apologético em torno do poeta Sosígenes Costa. Todavia, faz-se necessário analisar o referido poema, enfocando o escritor como aquele que soube, em seu tempo, articular os elementos da cultura popular com os mitos de criação do universo, com a teoria dos nomes e até, com conceitos contemporâneos que nos falam da ausência de fronteiras entre as culturas.

Se fôssemos definir o engajamento do poeta com a sua escritura, diríamos que o poeta é aquele que casa com a poesia para que o poema possa ter vida e transmitir vida aos leitores. O desejo de casar com Mariá é na verdade, o desejo do poeta em estar próximo da poesia. Porém, a poesia é fugaz, livre e infinita. Semelhante ao mar, a poesia ultrapassa as fronteiras do controle e a sua geografia poética não conhece os limites do possível e do determinado.

Um poeta coetâneo nosso escreveu o poema *Rapsódia Matutina*, que assim descreve a poesia:

Há tempos a poesia fugiu do poema:
Não queria ser engaiolada por palavras
Muito menos, ser lida por poetas solitários.

Árduos tempos, que as manhãs de inverno denunciam
Mas que poetas insistem (em) cantar e
Aprisioná-la em suas redes gráficas.

 Mas se ela não quer-se presa,
Onde, então, poderemos encontrá-la?
(Aldo Aquino)

O questionamento de Aldo Aquino é semelhante ao lamento de Sosígenes Costa, *Mariá, case comigo*. Nesta balada, o poeta chora vestido em lua e as suas lágrimas se transformam, religiosamente, em sal da arte literária. Isso nos remete ao ensaio *Poesia* (1980, p.25) de Jorge Luis Borges, que ao discutir a linguagem como um fenômeno estético, apresenta-nos o elemento lua a partir da sua localização no contexto poesia. Ele diz: Pensemos, por exemplo, numa coisa amarela, resplandecente, cambiante. No céu, essa coisa é às vezes circular; às vezes, tem a forma de um arco e que nosso antepassado comum, deu a essa coisa o nome de lua. No poema em estudo, Sosígenes Costa admira esse elemento dizendo: Ah! Como é linda esta roda.

Arco, como quer Borges ou **Roda**, como quer Sosígenes, ambas terminologias nos remete à metáfora persa que fala da lua como espelho do tempo, de que nos fala Jorge Luis Borges no Já referido ensaio. A lua para Sosígenes representa a fragilidade e ao mesmo tempo, a eternidade. A lua cheia que ilumina Belmonte é a guardiã dos sonhos e desejos do poeta. Entretanto, verifica-se também, que ela é frágil em toda sua plenitude. Mas essa fragilidade é transformada pelo poeta em mistério e encanto no instante em que as lágrimas se transformam em *jóia preciosa*, que precisa ser bem guardada (estrofe 12) e eventualmente adorada para representar as lágrimas salgadas que cairão na areia.

Já dizia Nietzsche que a lua é um monge que contempla invejosamente a terra. Ou um gato que pisa um chão de estrelas. Sosígenes nos diz que a lua, como esse gato, brilha na areia da Barrinha. Daí, ser ela o espelho do tempo; ela observa o homem e os seus feitos, tendo a eternidade como medida. Quando Sosígenes Costa adjetiva a lágrima como lágrima azul de saudade e lágrima salgada, isso nos faz lembrar o mito grego do casamento sagrado (primeira fase do cosmo). Segundo Mircea Eliade (BRANDÃO, 1992, p. 125), a união de Urano e Géia significava a comunhão entre deus e os homens, pois a energia


divina convergia diretamente sobre a cidade, em outras palavras, sobre a terra; garantindo-lhe desta forma, a prosperidade e a felicidade. Por outro lado, o oceano, que pode tratar-se de uma palavra oriental, é conhecido como um rio-serpente que cerca e envolve a terra, ou seja, é a personificação da água que rodeia o mundo. Assim sendo, as águas representam a imagem da indistinção e da indeterminação primordial.

Para Sosígenes a lua é aquela que contempla do alto a união da água com a terra e, conseqüentemente o nascimento da vida. Mariá (esse *mar que ri*) é a bela poesia faceira e fagueira. É Tétis simbolizando o poder e a fecundidade feminina. Mas, interessante é a subversão ao mito grego estabelecida pelo poeta Sosígenes Costa. Segundo o mito de criação primordial, Tétis, o mar, mãe universal, casa-se com Oceano, o rio-serpente. No poema de Sosígenes, Tétis (mar) casa-se com Géia (terra). Pensemos: na concepção do imaginário grego, estas são duas divindades femininas, portanto, inimaginável o enlace. Na concepção de Sosígenes o mar e a areia são os amantes em quem Mariá deve se espelhar. Assim, essa subversão nos leva a crer, que Sosígenes também queria instituir a sua Teogonia poética. E essa Teogonia instaurada por Sosígenes, estaria mais próxima ao imaginário popular dos judeus, quando organizam o Torá, do que dos gregos quando elaboram a Teogonia.

A palavra na poesia de Sosígenes Costa tem a força da criação. E esta criação que ele institui, articulando Areia e Mar, pode representar um novo Gênesis da arte literária. Vejamos: no livro do Gênesis Deus criou a terra (elemento árido) e depois o mar (ajuntamento das águas) Gen. 1, 9. E a partir dessa criação a produção de plantas, sementes e animais. No poema de Sosígenes percebemos que ele também institui o casamento sagrado entre a areia e o mar. E como no Gênesis, essas duas palavras possuem força de criação. Borges nos diz que nada é casual na Escritura, tudo nela tem que ser de-

terminado – por exemplo, o número de letras de uma palavra ou a equivalência delas com o conceito.

Na esteira de Borges podemos afirmar que não foi por acaso a escolha dos vocábulos Areia e Mar como instauração da Teogonia Poética. [A], primeira letra do alfabeto, significa princípio, começo de tudo. Daí, o vocábulo Areia, da qual foi criado o homem. Quanto ao vocábulo [Mar], ajuntamento das águas, significa a vida fecunda. Assim, criando um universo de equivalência entre o mito de criação e a criação poética, diríamos que a Areia seria o *homem-poeta* e o Mar seria a *musa* (arte, ideia, cantora divina). Esse seria o nascimento da poesia; o casamento do homem com a ideia. É por este enlace que o poeta clama.




Mariá, por que não te casa
Me diga; por que não te casas
Comigo, se eu quero te dar,
Se eu quero te dar, Mariá,
Num beijo o meu coração?

Observem que enquanto ele clamava o Mar, este sorria. Brincando com o vocábulo Mariá, ele suscita-nos um riso galhofeiro de liberdade. Mariá não responde aos seus apelos, mas o poeta trabalha de tal forma o vocábulo, que ele parece dançar e cantar diante dos nossos olhos como as musas da Beócia¹. Por esta razão, o desmembramento em (Mar) e (Ria).

A palavra tem o poder de instigar ideias, associadas à inteligência pela combinação de sons repetidos exaustivamente, o que con-

¹ As musas da Beócia habitam o Hélicon e estão mais ligadas a Apolo, que lhes dirige os cantos em torno da fonte Hipocrene, cujas águas favoreciam a inspiração. Ver Junito de Souza Brandão, Op. Cit. p. 203.

substancia uma forma primitiva de arte. No poema *Case comigo, Mariá* Sosígenes Costa institui o mito de criação poética e em seguida contextualiza-o no imaginário popular brasileiro, sugerindo-nos uma discussão em torno da identidade cultural, no instante em que nos remete às cantigas de roda, às crenças e valores que permeiam o imaginário brasileiro.




Não sabes que o mar é casado
Com a filha do rei?
Mariá, o mar é casado
Com a filha loura do rei.

Reis e rainhas povoam o imaginário da criança brasileira e constroem a sua identidade. O poema tem todo um desenvolvimento dessas alegrias mais simples da gente do povo no Brasil, com seus costumes e sentidos dirigidos à fruição de elementos sensíveis do cotidiano. O poema vai ao mesmo tempo, clamando por um idílio amoroso e construindo a cultura; filha do casamento entre o poeta e o povo.

Esta sensibilidade rítmica e sonora apresentada por Sosígenes influi no comportamento do leitor e suscita neste o repensar da sua cultura. O senso de poeticidade de Sosígenes Costa afirma-se não apenas ao nível do motivo, como no aproveitamento da sonoridade que vem do mar. É uma verdadeira balada litorânea. Todos os limites geográficos são desconstruídos, e instaura-se uma geografia poética, onde Minas, Bahia e Sergipe se articulam através das areias e das águas, que não pertencem a um lugar, mas a todos os lugares ao mesmo tempo.

O mito das Sereias também invade o poema de Sosígenes e funciona como avatar psicológico da raça brasileira. Mito constantemente reatualizado através da tradição; como nas cantigas de roda.



Eu morava na areia, Sereia
Me mudei para o Sertão, Sereia
Aprendi a namorar, Sereia
Com um aperto de mão, Oh! Sereia

A linguagem poética de Sosígenes se arrima no aparelho mitológico do universo brasileiro e discute o poder dessa entidade (sereia), enquanto representação do povo. Além das virtudes encontradas neste poema, acresce outra: a força de união entre os diversos povos brasileiros. A mulher do mar, saltando de um Estado a outro, vai unificando a cultura e os valores, e mostra o poder da arte literária em cantar o conteúdo imanente das formas de vida humana no Brasil.

Tenho consciência do perigo que incorro em estar atribuindo ao poeta uma interpretação que por ventura ele não teve. Todavia, como diz Borges, a literatura como o sonho, é uma representação. E o poeta ao escrever, pode adormecer numa gruta diante do mar, por entre areias douradas e acordar rodeado pela areia negra do Saara, sem água e sem mar. Isso me faz lembrar os contos infantis. Ler *Casa comigo, Mariá* é reviver as histórias da carochinha através de um lamento. Segundo a escritora Edil Silva Costa, o elemento *rosa* que aparece como oferenda no poema de Sosígenes Costa é um elemento mítico na cultura popular. Em sua antologia de contos populares da Bahia (litoral baiano, de Salvador a Palame) a autora recolheu amostras nas quais o elemento *rosa* se encontra frequentemente presente. A rosa representa o mistério do casamento e quem a ela tiver, obterá sorte e felicidade. No conto *Maria Borradeira* a rosa aparece assim:

[...] um dia de manhã, nasceu dois pé de rosa. Dois pé de rosa.
Mas aquela roseira não tinha quem pegasse uma flor, de jeito

nenhum. Todo mundo queria pegar uma flor daquela, mas não podia. Que quando chegava junto, ele esquecia. Aí ficou. Aí saiu uma lista. O reis botou uma lista pa quem tirasse uma rosa daquela, daqueles pé de rosas casava ou com a princesa ou com o príncipe. (Narrado por Manoel dos Santos – Conde/Ba. Coleção de Edil Silva Costa)

Se fizermos a façanha comparativista do século XIX identificamos neste fragmento, o conto indo-europeu e a mitologia grega. Mas o que queremos acentuar é a perpetuidade da expressão literária no que tangem à construção poética. Sosígenes Costa se vale desse recurso mítico e acende no leitor a lembrança das manifestações populares, fruto das culturas formadoras da nacionalidade brasileira, contribuindo dessa forma, para o entendimento do povo e para valorização e divulgação da cultura nacional.

Dentre as manifestações dessa cultura popular, o conto é uma das formas mais difundidas no Estado da Bahia, principalmente na zona praieira. Sendo Sosígenes um praieiro, este trabalha como ninguém, esse imaginário das crianças litorâneas. E através dessa balada para ninar, ele mapeia a cultura com elementos singelos como a rosa, o peixinho e o passarinho. Vistos no corpo do poema parecem mais um dentre muitos vocábulos. Contudo, ao serem analisados revelam-se difusores da cultura de um povo.

Outro elemento mítico é o peixinho. O encanto e a mística que envolve o peixe sempre povoaram o universo literário. *O peixe-boi*, *o baiacu* são fortes e presentes na literatura brasileira. Entretanto, é no conto popular que ele tem vida e magia. Ainda segundo a Professora Edil Silva Costa no conto *as comadres*, o peixe era companheiro e confidente de Maria, moça bela, porém maltratada pela madrasta.

[...]o peixe dizia assim:

- Me dá, Maria, a roupa que eu lavo.

Quando era daí a pouco, não demorava muito não, meio-dia, antes do meio-dia, o peixe vinha com a roupa toda lavada e seca já. (Maria Carmelita – Inhambupe/Ba)

Mais tarde esse mesmo peixe, um príncipe encantado, casa-se com Maria. No poema em estudo Sosígenes faz um apelo a Mariá dizendo:



Mariá, por que não te casas,
Se o mar também é casado?
Se até o peixinho é casado...

Observem que para o peixinho ele deixa as reticências. Com quem o peixinho é casado? Resta-nos acreditar que é com a imaginação criadora do poeta e do povo. Sosígenes tematiza algo que é recorrente na literatura popular, o motivo casamento. Isso nos remete a outro livro bíblico que poderá ter tido influência na poética de Sosígenes, sendo ele um erudito. O Levítico é um livro que contém a maioria das prescrições do culto mosaico. Os antigos hebreus cultuavam o *holocausto*, no qual a vítima era oferecida ao fogo; a *oblação*, oferta de frutos e flores e o *casamento*, comunhão dos corpos. No poema, Sosígenes faz uso da oblação e do casamento e os reúne em um lamento.

Vejam como o diálogo de Sosígenes com a cultura hebraica é perfeito. No capítulo dois do Levítico intitulado as oblações, é-nos apresentado a seguinte recomendação para a oferenda:

Quando alguém apresentar ao Senhor uma oblação será de flor de farinha. E leva-la-á ao sacerdote, o qual tomará um punhado de flor e queimará no altar como um memorial. (Lv. 2, 1-2).

No poema *Case comigo, Mariá* o poeta oferece a sua oblação ao mar e recebe deste a cidade de areia em que vive.

Mandei ao mar uma rosa, Mariá,
Porque ele vai se casar.
O mar pediu que a sereia, Mariá,
viesse me visitar
e agradeceu o presente.
Quando foi isto? No passado Mariá

Sabes que fez a sereia, Mariá?
Deu-me um punhado de areia;
esta cidade de areia,
nossa terra, Mariá.



Isto posto, ao leitor é delegada a propriedade de interpretação da obra literária. A obra afeta o leitor e faz dele ao mesmo tempo, passivo e ativo. Não há, acredito, leitura inocente, ou transparente. O leitor vai para o texto com suas próprias normas e valores e, em contato com a experiência da leitura, essas normas e valores são modificados. Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos. Porém, os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos até aqui neste texto e em outros. A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás. É dessa forma que percebemos o texto de Sosígenes Costa, um texto que deambula entre o Princípio e o Futuro; entre a Areia (alfa) e o Mar (musa), revivendo e reatualizando sempre o mito do texto literário que se caracteriza por sua incompletude no instante em que a leitura se renova.

3. O OLHAR DA VIRGEM

Sei de Virgem que leva de Joelhos
Adorando os poentes de Belmonte,
quando em vez de dourados ou vermelhos,
ornam de cravos roxos o horizonte.

Virgem descalça de gentis artelhos
Ama os poentes quando vem da fonte
com os lindos seios quais pequenos coelhos
e o olhar de imagem, merencório e insone.

Ela idolatra no poente a mágoa
que o roxo espelha em floração de lírios.
Ama com os olhos marejados de água

os poentes roxos, nunca os poemas tírios
e o poente enxuga no candor da anágua,
vendo-os nas sombras apagando os círios.



(A Virgem)

Nas sessões anteriores pudemos ver a força que a obra poética possui em apreender o universo através de elementos da natureza que são despercebidos corriqueiramente pelo olhar comum e cotidiano. Nesta sessão tomaremos de empréstimo uma observação feita por Gerana Damulakis de que na escrita sosigeniana “existe um quê do Barroquismo, próximo ao Culteranismo de Gôngora” (1996, p. 20). Esse empréstimo será ampliado à luz do Neobarroco de Severo Sarduy (1974), possibilitando uma leitura do conceito de Barroco na poesia sosigeniana, assim como o entendimento da construção da imagem da


Virgem criada pelo poeta, o desaparecimento da unicidade do discurso urbano e a representação da eroticidade nos corpos icônicos.

O barroco foi um modo específico de utilizar a linguagem conferindo ao texto um sentido de teatralização. Essa ideia de barroco defendida na obra de Severo Sarduy, pode ser articulada com a produção poética de Sosígenes Costa, pois esta possui em seu esquema rítmico, o desequilíbrio e a paixão, próprios da arte barroca. Além disso, a natureza começa a ganhar vida própria e envolver-se nas relações humanas.

Olhando por esse viés, a obra sosigeniana, embora produzida no século XX, possui a essência barroca através duma escrita sobrecarregada de cores, de jogos de palavras e de neologismos. O poema *A Virgem*, por exemplo, explora os elementos cor e ícone, conferindo à Virgem o papel de protetora da cidade. As cores selecionadas pelo poeta dão um tom de magia e beleza ao poema, que nos remete imediatamente à obra barroca. Observa-se também nesta seleção de cores que há uma predileção do poeta pelo dourado ou prata, tons da ourivesaria. Contudo, essa predileção não traduz essencialmente um gosto pela matéria que ele designa, pelo contrário, senão pela visibilidade e multiplicidade que elas representarão frente ao leitor. É nesse universo de multiplicidade que a língua se faz arte e reflete os desejos do espírito, pois os jogos de palavras elaborados por este escritor criam o espaço da dualidade e da magia. A Virgem que leva a (vida) de joelhos protegendo Belmonte é a mesma que possui lindos seios. Essa imagem aparentemente paradoxal, traz um novo sentido para o universo poético do escritor: a certeza de que dois espaços da arte se encontram e dialogam, ou seja, o barroco e o modernismo se encontram para formarem um lugar de investigação.

No tocante à construção da imagem da Virgem, percebe-se uma perfeita elaboração da geometrização do espaço, tomando por base a

representação da figuração em perspectiva. A Virgem é colocada num ponto estratégico para que possa, em sua aparente humildade, vigiar e proteger o universo belmontino. Por isso, tal como o sol, ela vai se movimentando dentro do texto e vai demarcando o seu lugar de mãe protetora da cidade. Algo interessante neste poema é o redimensionamento do lugar de observação da Virgem. Acostumamo-nos a ver a representação da Virgem protetora abençoando do alto a todos os homens e, conseqüentemente, ser adorada por estes. Porém, neste poema, Sosígenes coloca a Virgem dentro da cidade de Belmonte adorando os seus poentes (belos montes) e tentando entender os sentimentos daquele lugar através deles. Vejamos:



Ela idolatra no poente a mágoa
Que o roxo espelha em floração de lírios.
Ama com os olhos marejados de água
Os poentes roxos, nunca os poentes tírios.

Nesse sentido, a cidade deixa de ser um reflexo das coisas celestiais e torna-se a representação dos homens e dos deuses. Assim, se a cidade adquire esse *status*, ela desestabiliza a imagem celeste e afirma-se como lugar de observação e representação da vida humana, tendo como fulcro sustentador a imagem da Virgem. Por isso é que se faz relevante observar o sentido da iconografia representado aqui, através da imagem da Virgem, pois diferentemente da isomorfia tratada por Galileu, a Virgem em Sosígenes Costa apresenta-se como uma figura descaracterizada do ícone que sugere a ideia de imaculação, epifania e pureza celestial; tornando-se, portanto, a imagem da mulher comum que de joelhos, descalça e aflita reza por seus filhos que vivem sobre a terra.

Em seu livro sobre o barroco, Severo Sarduy (1974) propõe uma revisão a respeito da figuração renascentista. Segundo ele, “a figuração

do Renascimento seria dada pelo modelo desenvolvido por Copérnico, e defendido por Galileu. O sistema solar seria um círculo, que teria como centro o Sol. Os planetas girariam em torno do Sol em circunferências perfeitas, num movimento regular” (1974, p. 18). Contraposto a este modelo, surge a imagem da Virgem sosigeniana que nos permite conceber, agora, um elemento de natureza irregular e que demonstra o desmoronamento da identidade ilusionista de uma natureza até então harmônica.

Quando Sosígenes apresenta a imagem da Virgem, a princípio tem-se a impressão de que o poema recai na ideia teológica do círculo, ou seja, a Virgem Maria como modelo de mulher. Todavia, à medida que o poema avança percebemos que a sua elaboração implica exatamente no descentramento, isto é, perturbação do círculo. O olhar da Virgem parte de dentro da cidade para os cumos dos montes; este deslocamento do olhar sugere que a imagem busca na própria natureza do lugar a compreensão deste. Olhando por esse prisma, a Virgem representa todos os homens que situados em sua aldeia urbana mantêm uma relação com o Universo. A esse nivelamento atribuímos a nova inscrição do homem moderno-barroco que (des)situa o ícone e o faz oscilar em sua posição de significante autoritário e único. Com essa posição o poeta indica a ausência de um lugar para o ícone e, institui o espaço da desapropriação.

Um dos efeitos da desapropriação é a remissão, no poema, à temática do erotismo. Os seios e os gentis artelhos servem para estabelecer um vínculo semântico entre o elemento sagrado e o universo erótico:

Virgem descalça de gentis artelhos
 Ama os poentes quando vem da fonte
 Com os lindos seios quais pequenos coelhos
 E o olhar de imagem, merencório e insone.

Mas o que seria erotismo na poesia sosigeniana? Etimologicamente, erótico deriva de Eros, o deus do amor. Porém, mais tarde a psicanálise transformou-o em símbolo da vida, do desejo, princípio da ação. Sosígenes Costa mescla o elemento sagrado com o elemento erótico sem com isso, desvirtuar-se do seu fervor poético. Nesse sentido o erotismo que se apresenta neste poema resulta de um conjunto de relações que fundem a virgem-menina da cidade de Belmonte com a Virgem-protetora de Belmonte, e nesse enlace, ambos os sujeitos, representados em uma só imagem, mediatizam o espaço do prazer de viver e estar na referida cidade.

A leveza da segunda estrofe do poema caracteriza a brejeirice da menina-moça, que descalça vem da fonte com a sua roupa molhada desenhando o seu sinuoso corpo. Essa imagem leve e brejeira é trabalhada pelo poeta de forma que a Virgem perde a sobriedade inerente aos preceitos religiosos e ressurge com uma imagem de mulher sedutora. É aí que o poema recupera a imagem de Eros enquanto instigador, jogador e libertador. O texto erótico, sob esta perspectiva, se apresenta como um tecido, um espetáculo, uma textura de relações significativas que no seu conjunto configura e entrelaça papéis e características com a finalidade de mostrar uma representação cultural da sexualidade que envolve o imaginário da cidade do escritor. Assim, ao trabalhar a Virgem descortinando o lado sensual, o poeta está apresentando a vida que pulsa na cidade de Belmonte e por extensão, a glória de ser sempre-viva e sempre-amada, como veremos no tópico seguinte.

4. BELMONTE SEMPRE-VIVA

Eis Belmonte na luz da Renascença
partindo em duas bandas de harmonia.
Banda da sempre-viva em luz intensa,
Banda do amor-perfeito em luz sombria.

E as bandas são partidas de Florença,
Liras rivais da mesma sinfonia.
Vai brilhando este sol da Renascença
e as bandas nessa guerra da harmonia.

Ainda mesmo que o amor-perfeito vença,
A sempre-viva é o archote que nos guia:
Ela é o próprio clarão da Renascença.



Bandas de luz, de música e alegria.
E a sempre-viva flamejando imensa,
Como se fosse a estrela da harmonia.
(A Glória da sempre-viva)

Sempre-viva e Amor-perfeito são flores raras que possuem peculiaridades marcantes e distintas. A Sempre-viva caracteriza-se pela resistência das suas pétalas no que diz respeito a cor e a durabilidade. Em tempos remotos ela era bastante usada na lapela dos homens ilustres como ornamento de seus paletós em dia de gala.

O Amor-perfeito é um outro tipo de flor, bem diverso da primeira, no que tange à resistência e à sua composição. Esta flor possui cinco pétalas frágeis e distingue-se das demais pela variedade de cores emprestadas, ou seja, cada pétala é de uma cor diferente; daí a perfeição

do nome que lhe é dado. Ambas as flores são solicitadas ao poema para cantar e, ao mesmo tempo, caracterizar a cidade de Belmonte. O que faremos nesta sessão é uma análise por associação, pois a capacidade representativa de uma linguagem se faz através de elementos associativos que, em seu padrão de representação liga o homem à natureza. Segundo Lucrecia D'Aléssio Ferrara (2000, p. 30) ao analisarmos o elemento da cultura operamos através de dois tipos de associação: a contiguidade e a similaridade; esta última flagra semelhanças e aproximações entre objetos e situações originalmente distantes. É exatamente este tipo de representação da linguagem que aplicaremos neste poema.

O poeta vê a cidade como duas flores que traduzem os desejos e seduções dos seus habitantes. Como Alberto Caeiro, Sósígenes Costa percebe as coisas reais como imediatamente sagradas, pelo simples fato de existirem. Aos olhos do poeta elas se tornam vivas e comunham com o homem as sensações vividas:

Eis Belmonte na luz da Renascença
partindo em duas bandas de harmonia.
Banda da sempre-viva em luz intensa,
Banda do amor-perfeito em luz sombria.

O sagrado é aqui representado pela comunhão do homem com a natureza, tornando-se ambos construtores do espaço da vida. Nesse sentido as flores representam a constituição de uma sacralidade oposta às conduzidas pelas religiões, e o poeta neste caso, seria o criador e investigador do universo a partir do momento em que se começa a dar vida às coisas e apreender delas as suas significações e as perspectivas de mudanças do real. É exatamente isso que percebemos nesse poema de Sósígenes Costa. Belmonte bifurca-se em duas forças antagônicas

de poder: de um lado ela é a cidade sempre-viva que, semelhante a uma tocha de luz guia o seu povo em sua caminhada. Similar à flor Sempre-viva ela é forte e duradoura, por isso o poeta lhe confere o papel de guia de um povo: *a sempre-viva é o archote que nos guia: ela é o próprio clarão da Renascença*. De outro, ela é rara como o Amor-perfeito.

Em suma, a linguagem poética de Sosígenes Costa retoma constantemente os elementos do real, permitindo ao leitor se aproximar da palavra ou da fala inaugural. Daí ser importante ao leitor desenvolver a capacidade de se associar às coisas e de despertar imagens e ideias. Da mesma maneira que Sosígenes Costa busca se exercitar nesse reconhecimento imediato do mundo, seu leitor pode direcionar-se para o conhecimento do poético, habitando no âmago da palavra e retirando deste o sentido para a compreensão do mundo.

Nesta guerra de harmonia cantada por Sosígenes ele nos diz que mesmo a beleza da cidade sendo a vencedora, aqui representada pelo Amor-perfeito, é na força da Sempre-viva que a cidade se apoia. Essa questão do aprendizado das coisas nos remete a uma outra associação: a cidade como a própria poesia. A guerra das flores assemelha-se a alguns obstáculos encontrados pelos poetas ao se fazer compreender no mundo. O poeta defende uma ingenuidade, uma infantilidade eterna na percepção do mundo, sem as quais não poderíamos compreender e sentir o fazer literário. É por esta razão que elementos simples da existência humana são agregados à poesia sosigeniana para que possamos retirar do simples, aquilo que de complexo existe.

De uma certa maneira, essa noção parece ser presente em todos os poemas até aqui analisados, pois os elementos escolhidos pelo poeta são requestados do ambiente humano e representam as categorias mais simples tais como: o rio, a imagem, a areia, o mar e as flores. Essa escolha explica porque alguns leitores obstinam-se em associar aos

textos literários uma ordem orgânica própria transformando a leitura em objeto de desejo e sedução. E no caso Sosígenes Costa, aprendemos com ele a nos entregar às experiências, significações e transformações do pensamento poético. E dessa forma o leitor apodera-se do caráter intersubjetivo do texto e o transforma em princípio simplificador do fazer literário.

É precisamente aí que a poesia de Sosígenes Costa nos ensina a distinguir o ver do compreender e, colado às coisas, seu olhar percorre a cena do mundo, como se ela fosse sempre nova, como se a diversidade do real a impedisse de apresentar uma única figura. O poeta entrega-se à particularidade das coisas que testemunha e aponta a realidade direta das coisas no intuito de vivificar cada objeto existente no mundo. Este é o papel de sedução e desejo literário instaurados pelo poeta Sosígenes Costa.

Nessa experiência que tive com a obra de Sosígenes Costa percebi que o seu texto sempre deseja fascinar ou seduzir, estabelecendo uma relação dual com o seu leitor, que acaba por aceitar o pacto espetacular e contrato de prazer. Desse pacto nasce o lugar das miragens, onde o desejo do impossível se torna o possível da leitura. Os poemas escolhidos mantiveram a todo o instante uma ligação através do elemento cidade. A cidade de Belmonte, palco das inspirações do poeta, viveu com ele a construção de cada palavra, que no tecido literário ganhou vida e prazer. Esse prazer que se detecta no texto sosigeniano, se atualiza na linguagem e constrói o artefato lúdico que alimenta o seu criador e, conseqüentemente os seus leitores.

Todavia, esse mesmo texto que alimentou o poeta não lhe pertence, pois entre autor e texto não se estabelece uma relação de posse definitiva, assim como os filhos, os textos são edipianos e parricidas. Eles se afastam do criador e se permitem as mais variadas leituras. Como um palimpsesto, o produto literário passa por um processo de

reescrita constante, e portanto, quanto mais representado for através do olhar do leitor, mais vivo ele se torna. É nessa perspectiva que hoje, retomamos a obra de Sosígenes Costa e vislumbramos nela o palimpsesto a ser lido e reescrito, pois só assim ela poderá vivificar-se, reatualizar-se e tornar-se eternamente a GLÓRIA DA SEMPRE-VIVA.



II

**GRACILIANO RAMOS A
REPRESENTAÇÃO SUBTERRÂNEA**

*Creio que nem sempre fui egoísta e brutal.
A profissão é que me deu qualidades tão ruins.*

Graciliano Ramos

Na visão de Antônio Cândido¹ o homem subterrâneo representa a nossa parte reprimida, que opõe a sua irreduzível singularidade, ao equilíbrio padronizado do ser social. Dentro desta perspectiva encontramos o “presidente dos imortais”, como denominou Otto Maria Carpeaux a Graciliano Ramos.

Todas as personagens de Graciliano Ramos são espécies de monstros revoltados, caçados, nostálgicos que encerram-se em suas próprias desgraças para refletir a condição humana. O pessimismo da escritura de Graciliano revela o supremo egocentrismo de suas personagens, que considerando a vida como um sonho horrível, buscam a possibilidade de acordar no sonho da Arte.

Todavia, é contundente apontar a singularidade do estilo de Graciliano Ramos, como um escritor que busca o estilo da investigação da alma humana para desvencilhar-se das amarras de dominação social, impostas por uma conjuntura de valores, pautados na tradição. Neste sentido podemos vinculá-lo ao estilo oswaldiano que buscava na ironia e na galhofa (muitas vezes pessimista) a forma de desrecalque para com os grilhões sociais.

Ao ler a obra de Graciliano Ramos é preciso deslocar o olhar do conceito de pessimismo simplista, e redimensionar este pessimismo para um lugar especial no qual, este sentir humano significa o rompimento com as cadeias de opressão, pelas quais passam o ser humano. É difícil deslocar o sentido de um vocábulo convencionalmente esta-

¹ Sobre a visão de “homem subterrâneo” ver Antônio Cândido. Tese e antítese, S.P.:Nacional, 1963.

belecido na linguagem humana. Todavia é necessário compreender a estrutura profunda da obra de Graciliano Ramos. E quando esta estrutura é analisada, observa-se que algumas acepções do tipo pessimista, revoltado, nostálgico, oculto, - entre outros- podem e devem ser revisitadas no intuito de provar a angústia do homem por estar preso aos grilhões sociais.

Preocupado com a situação do homem no seu mundo, seus dilemas e contradições, frutos de agenciamento de fatos dos quais não consegue se furta, Graciliano Ramos insere o romance *Angústia* (1936) explorando neste, a significação do homem de forma explicitamente histórico-social. Esta investigação humana surge como uma necessidade da angústia do homem na procura do sentido de sua historicidade. Neste sentido, o tempo, principal categoria humana, é vinculado e fundido, transformando-se em categoria sonâmbula, na qual presente, passado e futuro imbricam-se e confundem-se, dando assim, conta da linguagem humana.

Romance de ritmo fragmentário, representa formalmente a dissolução de seu principal personagem, Luís da Silva, que vive entre dois mundos ao mesmo tempo. Como pseudo-autor, narra num livro sua vida cinzenta, fixando-se em tênue fio narrativo presente para o mergulho profundo no passado, refúgio do desconcerto psicológico, histórico, social e político. O paradoxo desta obra instaura-se na bipolaridade da situação: de um lado o homem com seus limites, de outro o sentido da ordem dentro da qual se coloca este mesmo homem, sedento de liberdade e de transgressão para com esta ordem.

A figura de Luís da Silva vai-se compondo à medida que sua subjetividade o delinea e mostra a relação que estabelece com o mundo. É nesse processo dialógico que Graciliano Ramos vai aos poucos trazendo pormenores realistas ratificadores das preocupações sociais anteriormente assumidos. O paradoxo *Angústia* configura-se no nível

da história, num contínuo pressentimento de culpa em que as causas imediatas – crime passional, compulsão homicida – diluem-se em uma predestinação contida na mente do personagem, aí reclusa e germinando durante toda uma existência de repressões.

Angústia é essa encruzilhada em que a fenomenologia de uma consciência no seu acontecer se impõe como espaço crítico. A concentração característica do estilo de tensão aí se processa numa discursividade que aparentemente parece comprometê-lo. Entretanto, a crise é menos um momento excepcional e mais uma saturação de valores antinômicos. Luís da Silva, homem humilhado e reprimido, percebe o mundo por fimbrias e a escolha espacial colabora para sua construção como personagem. Esse espaço está intimamente vinculado ao espírito paradoxal desta personagem fragmentária; quintal, visão da rua, do bar em que se reúne e da casa são instâncias que só vêm corroborar com o espírito inquieto desta personagem.

É interessante destacar que o espaço de Luís da Silva é demarcado pelo tempo da consciência que o deforma na medida da perturbação progressiva. Tanto o espaço do presente quanto o do passado são suportados por este redimensionamento perceptivo. Assim, surge um terceiro espaço, não ligado a tempo, que é o verdadeiro apoio da percepção, ou seja, o espaço da consciência enquanto se percebe acontecendo. Vale ressaltar que a deformação da personagem Luís da Silva se dá na medida que os conflitos de valores tornam-se cada vez mais acirrados e este, encontra no homicídio o caminho viável para destruir os valores opressores de superfície, que subjaziam ao seu redor; mais exatamente em Julião Tavares. Acerca desta questão Antônio Cândido diz:

Sob certos aspectos, Julião Tavares é uma espécie de duplo de Luís da Silva; encarnando a metade triunfante que lhe falta, é

suscitado pelo vulto que o sentimento de frustração adquire na sua consciência. É um ente de superfície, ajustado ao cotidiano, que Luís odeia e secretamente inveja. (CANDIDO, 1983, p. 31).

Eis o grande paradoxo de Luís da Silva – odiar e invejar -. Dentro desta luta existencial, a personagem de Graciliano vai construindo caminhos para que lentamente amadurecido no espírito, o assassinio surja como um ato de rompimento com as opressões e uma forma de reequilíbrio espiritual, descrito através de imagens fragmentárias e visões nebulosas. Um verdadeiro acordar do profundo coma existencial. Como nos mostra este último parágrafo do romance *Angústia*.

[...] a multidão que fervilhava na parede acompanhava José Bahia e vinha deitar-se na minha cama. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Vamos descansar. Um colchão de paina. (RAMOS, 1993, p. 227).

Outra importante questão abordada no tecido de *Angústia* é o papel do escritor e da literatura no mundo moderno. Em seu ensaio *Prosa literária atual no Brasil*,² Silviano Santiago nos diz que “o romancista brasileiro de hoje precisa profissionalizar-se antes de se tornar um profissional das letras”. E mais “a tentação da economia de mercado é mais forte do que o santo produtor de literatura”. Essa preocupação apresentada por Silviano Santiago em 1984, já fazia parte do discurso de Graciliano Ramos em 1936.

Ao escolher um narrador-personagem para *Angústia*, Graciliano Ramos retoma sua preocupação com o texto enquanto produção. O

2 SANTIAGO, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil” In: Nas malhas da letra. S.P.: Cia das Letras, 1989, p.26.

sistema de valores instaurado vai delimitar as relações do escritor com a linguagem de uma forma agressiva e transgressora. Essa necessidade de transgressão instaurada por Luís da Silva é fruto da solidão do indivíduo frente ao ato de escrever e da impossibilidade de encontrar-se com o outro ser humano. Pois até o momento Luís da Silva fora vítima da opressão. E quando vende consciente sua escritura, assume os contornos e valores do opressor: “Se me tivesse encomendado e pago um artigo de elogio à firma Tavares & Cia., eu teria escrito o artigo”. Nota-se nesta citação o desvirtuamento por que passa o ato de criação literária, por ser este fruto de encomendas e tráfico de espírito a que se submete o escritor para sobreviver. Assim, podemos observar que esta reclamação de Luís da Silva, está bem próxima da reflexão de Silviano Santiago.

A liberdade criadora de Luís da Silva estava comprometida com jornais elogiosos, políticos venais ou comerciantes inescrupulosos. Como intelectual, Luís da Silva sente-se animado por dois sentimentos contraditórios, mas que nós podemos entender como um sentimento paradoxal: o sentimento de privilégio e o de miséria do espírito com relação ao real. O privilégio lhe advém dos valores culturais ou do conhecimento do homem implicados em sua profissão. O de miséria advém da consciência trágica de saber-se vendido e alienado.

Esta problemática apontada por Graciliano Ramos em *Angústia*, evidencia a real condição do escritor contemporâneo. Luís da Silva tem a exata noção de que se distanciou do povo, pois teme seu contato, “as minhas palavras não tinham para eles significação”. Nesse momento a personagem desperta para a realidade e sente nesta, a miséria e a deformação dos valores humanos. Theodor Adorno conceitua muito bem esta questão da aquisição do conhecimento como o libelo do esclarecimento do homem. Ele diz:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo.³

Nota-se que o desencanto de Luís da Silva pela vida dá-se via questionamento acirrado da condição humana. As imagens da infância e adolescência que permeiam o itinerário do texto, leva-o a uma destruição gradativa que só pode ser pensada através da linguagem e da reprodução de um real que não sabe sequer suportar. Entretanto a sua redenção se dá no momento em que este, mata Julião Tavares. Ao matar Julião, mata-lhe também as palavras sem sentido, vazios “como o discurso do instituto histórico”. E mais todos os “adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda”. Assim, no nível da linguagem, *Angústia* é uma obra que se encerra em ritmo cada vez mais acelerado num fluxo verbal, eliminando-se como consciência histórica, negando-se como ser total. Fica apenas uma linguagem que ao se fazer reitera infinitamente suas contradições agora isoladas nesse nível.

Michel Foucault, numa página magistral de *A Ordem do Discurso*, afirma que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). A obra de Graciliano Ramos traduz essa luta. Ele usa o discurso como arma para sua luta contra a dominação. O homem inquieto que *Angústia* constrói, representa a linguagem humana

3 ADORNO, W. Theodor & HORKHEIMER, Max. “O conceito de esclarecimento” In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. R.J.: Zahar Editor, 1991, p. 19.

abrindo veredas nos caminhos da vida e tentando se estabelecer nesta existência paradoxal. Como bom marxista que era, demonstrou em *Angústia* – entre outras obras – que o marxismo, com todas as suas mutilações, ainda é uma forma de humanismo. Existe uma expressão de Marx que sintetiza a postura de Luís da Silva diante da sociedade. Ele diz assim: “não é a consequência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência”⁴.

Direcionando esta proposição de Marx para a figura fragmentária de Luís da Silva, constata-se que o social hereditário deste personagem teve forte influência na base estrutural deste ser. O assassinio premeditado de Luís da Silva, revela suas idiosincrasias, sua infância, seu passado, enfim, uma série de questões baseadas no pressuposto de que a origem do ato deva estar no seu íntimo. Assim, Luís da Silva traz em si condições facilitadoras de atos apressados por ser, antes de mais nada, altamente sensitivo. E é esta sensibilidade que o leva a questionar a humanidade e a desvincular-se das opressões.

Não é difícil ver que Luís da Silva se afunda num lodaçal de dúvidas e inquietações, de onde procurara safar-se, cometendo o crime que será por assim dizer, um extremo imperativo para a sua libertação. Esta libertação se dá através de uma espécie de ritual místico, no qual sadicamente ele vai aniquilando aquele grilhão que tanto o oprimiu durante a vida. No entanto, fazendo juz a lei do eterno retorno, o assassino ao se libertar dos grilhões de superfície, cai mais a fundo no âmago do seu desespero interior. E quando novos grilhões aparecem no tecido textual surpreendendo autor e leitor, deve-se ter em mente que o homem enquanto ser existencial e paradoxal jamais poderá li-

4 Texto escrito em 1859, constituindo-se o prefácio de *Para a Crítica da Economia Política*. Extraído da coleção “Os Pensadores”- Marx, da Abril Cultural – tradução de José Arthur Giannotti e Edgar Malagodo.

vrar-se dessa dualidade que o sustenta e que incita-o a novas lutas e a novos crimes, neste espaço terrestre.

Esta cena revela-se através de um clima de intensa dramaticidade, resultante da luta interior e do esforço que despende para realizar-se. Num estilo galhofeiro, Oswald de Andrade discute esta luta interior usando o artifício do crime, como forma de rompimento com a ordem. Em *Serafim Ponte Grande* (1933), Oswald apresenta o personagem Serafim através do panorama da sua infância, adolescência, emprego público, casamento, peripécias extraconjugais, culminando (fragmentariamente) na transgressão da ordem imposta pela Família e pelo Estado. Estes, representados pelo filho que fuzila e rouba o dinheiro do pai e pelo chefe da Repartição (Benedito Carlindoga) que ele mata. É neste momento, entre outros, que a obra de Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, dialoga com *Angústia* de Graciliano Ramos. Ambas determinam a necessidade diligente de rompimento total com a dominação imperiosa do sistema opressor.

Em síntese podemos observar que Graciliano Ramos foi um escritor que teve o mérito de ser universal dada a amplidão de aspectos humanos que permeiam a sua obra. Mesmo o enredo estando direcionado a uma determinada região, os elementos que o compõem são de caráter universal. Como um escritor metucioso, ele eliminou tudo que não fosse essencial, preservando apenas o lírico; mesmo que este possa causar um certo estranhamento no leitor. Pois o seu lirismo não possui musicalidade, ele é adinâmico, estático, sóbrio e clássico. A obra deste escritor abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea. Apesar de destacar o regionalismo, diverge completamente do regionalismo naturalista cultuado aqui no Brasil. Seu regionalismo é universal e só lhe interessa o que é comum a toda sociedade brasileira. Sua universalidade é concreta e vive da singularidade e temporalidade social e histórica.

Quanto a construção da obra literária, Graciliano usa a expressividade no renovar da língua, visando uma melhor transmissão das suas ideias e gerando com aquela, imagens pictóricas que levam o leitor a se colocar ante uma tela. Outro recurso usado por Graciliano Ramos é a fragmentação. Esta fragmentação estética é sinônimo de uma revolução que se deu no mundo da Arte, levando o artista a optar pela descontinuidade e pela circularidade. Estes estilos narrativos representam uma nova visão de criação que vêm romper com a linearidade instituída pela tradição literária.

Outra obra merecedora de cuidados analíticos é o romance *Cetés*. Nesta obra o Sr. Graciliano Ramos nos apresenta um romance envolto num estilo simples e conciso. A sua simplicidade estilística reforça-nos a ideia de que o seu autor, elaborava uma estratégia de nivelar o mais próximo possível, a luta cotidiana do homem mortal com a luta do seu herói trágico.

Esse herói trágico, representado por João Valério, traz nos olhos da consciência um binóculo ativo que investiga constantemente o “eu”, o “outro” e o “mundo”. Dentro desta perspectiva, João Valério participa ativamente do seu mundo provinciano, comungando ora com os hóspedes da pensão, ora com a família Teixeira e ora com a igreja. Essa troca de experiências que ele mantém com os habitantes da sua pequena cidade, coloca-o numa posição de inferioridade permanente frente a ausência de perspectivas dentro do seu universo diminuto.

A ausência de perspectivas promissoras, define e dicotomiza o homem que é João Valério. Por um lado, João Valério se apresenta como um eterno apaixonado que num dado momento deseja Luísa, em outro, deseja Marta ou fascina-se pela Teixeira. Por outro lado, João Valério se apresenta como um errante solitário que vagueia pela vida em busca de emoções libertárias, livres dos adestramentos.

Neste afã libertário, Valério se torna um homem meticoloso, que concebe a vida pelo viés da razão; razão essa que o faz muitas vezes, encontrar a inconstância na efemeridade que é o ser vida. Esta inconstância leva-o ao estado de dor brutal, que ele define muito bem através da sua reflexão acerca de *Caetés* – o romance inacabado: “Quem sou eu senão um selvagem polido?” A sua relação instável diante da vida, acusa-o e afirma a sua atitude beligerante frente àqueles que o amam, mas que ao mesmo tempo o odeiam. Em destaque o casal Luísa e Adrião.

Luísa e Adrião, embora unidos perante o ato matrimonial, se apresentam como universos distintos e incongruentes. Este, figura capitalista, reservado e atento à prevenção dos bens, mantém uma relação matrimonial movida a encantos e encontros festivos, que colaboram com a ausência amorosa do casal. Aquela, figura aparentemente submissa, recatada e cautelosa, traz dentro de si, uma força amorosa vulcânica, que a faz emergir profundamente numa paixão fadada à tragédia.

Estes dois universos díspares, convergem para um lugar comum: João Valério. João Valério seduz Adrião apresentando-se como um fiel empregado e amigo. Nada faria com que Adrião levantasse qualquer suspeita em torno da fidelidade de Valério para com sua família. Em outras palavras, João Valério era a representação do filho varão, inexistente. No que tange a Luísa, observa-se que esta, se deixa seduzir por um homem que lhe mostra a possibilidade do desvelamento da eroticidade humana. João não é o marido casto, ele é o amante feroz. Esta possibilidade que se abre para Luísa é uma experiência nova, é o encontro da mulher com o seu lado caeté, tão almejado por todo ser feminino.

Todavia, essa tríade apaixonada encontra em seu percurso a tragédia como companheira. A bala honrosa que se aloja no pulmão de Adrião, levando-o à morte, representa menos a dor de marido traído, do que a do pai anulado. Adrião não era o rival, ele era o pai fiel.

Quando no seu leito de morte ele diz: “- É uma despedida, meu filho. Preciso pedir-lhe desculpa”. Essa desculpa representa a imposição preestabelecida por um laço matrimonial que unia duas pessoas que não se amavam. Mas que por conveniência social, estavam juntas e infelizes. O suicídio de Adrião é na verdade, a libertação deste triângulo infeliz. Inteligentemente, Adrião encontrou na destruição da matéria a possibilidade de remissão do Ser reprimido pelos grilhões terrenos.

Assim, podemos observar que amor e ódio se coadunam numa composição homogênea, formando o esteio desta obra. A inconstância de João Valério redimensiona o conceito de família dos Teixeiras. O elemento Valério, desperta na “inocente” Luísa o prazer. Contudo, a sua inconstância leva-o a abandoná-la da mesma forma como entrou na sua vida, ou seja, sorrateiramente.

É interessante reiterar que odiar João Valério é amá-lo. A frieza de Luísa ao despedir-se dele, e a sua posição de matrona da família, agora ocupada por ela, corroboram essa composição homogênea. Luísa sabia que estava sendo rejeitada, mas por outro lado, reconhecia a força que agora subsistia em seu “eu”, advinda de uma relação forte e fugaz. Adrião por seu turno, acreditava na veracidade da carta anônima mas, reconhecia a sua impossibilidade de propiciar à sua esposa uma paixão tão ardorosa. Daí a sua posição suicida: que serviu para uma derrocada dos falatórios em torno da “suposta” traição.

Quando ao dirigir-se à Valério, ele diz: “Eu o julguei amigo seis anos! É duro! E tinha inteira confiança...” Há neste homem o rancor de saber que a sociedade atassalha o seu nome por todos os recantos. E se essa desventura acontece, é porque o homem-filho que ele ama, é o único responsável por tal infortúnio. Então percebemos a fusão dos elementos amor e ódio, no instante em que Adrião diz: “Havia de acabar assim. Adeus. Dê-me um abraço. Adeus... até o dia do juízo”. Esta despedida e este marco estabelecido, eliminam qualquer possibilidade

de “culpas”, uma vez que essa tríade buscava a seu modo, a liberdade existente no âmago de todo ser humano.

Destarte, reafirmamos que “um caeté, sem dúvida”, isto é o que somos. Embora envernizados e polidos, prontos para acatar e agradar as exigências sociais, estamos sempre perlaborando a nossa existência metafísica, a fim de que possamos deambular na existência física. E fazendo minhas as palavras de João Valério: “tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo”.



III

**VIVA O POVO BRASILEIRO: CÂNTICO
REVISOR DA NARRATIVA NACIONAL**

*Povo é raça, é cultura, é civilização, é afirmação, é nacionalidade,
não é o rebotinho dessa mesma nacionalidade.*

João Ubaldo, Viva o povo brasileiro

Quando falamos em leitura e leitores associamos, de imediato, o binômio à palavra escrita. Podemos verificar que a obra *Viva o povo brasileiro* (1984) embora seja um *corpus* escrito, privilegia a narrativa oral. Em todos os segmentos temporais e em todas as camadas sociais da obra, observa-se sempre a figura de um narrador. A narrativa é um filão que se desenvolve em todas as esferas sociais da obra, fazendo com que dominadores e dominados contêm as suas próprias versões sobre a história de seu povo.

Esse artifício usado por João Ubaldo corrobora o dito da epígrafe da obra: “o segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”. É como se a epígrafe do livro estivesse constantemente se renovando a cada narração desenvolvida pelos personagens; e ao ser renovada, através das falas, a obra evidencia o seu objetivo, ou seja, o de mostrar que não existem fatos concretos ou verdadeiros, só existem histórias a contar e recontar. Este é o grande prêmio que a literatura e o leitor podem ter; viverem em constante renovação.

A contação de histórias é o que sustenta a ordem narrativa de *Viva o povo brasileiro* (1984). Esta ação remonta a uma prática de leitura vinculada ao código oral. Desde as mais antigas pinturas em paredes de cavernas, aparece o quadro em que alguém conta uma história enquanto outros a escuta. Essas histórias eram geralmente contadas *ad tempora* e versavam sobre episódios vividos ou invenção de fatos não vivenciados, porém sonhados ou temidos. Lucrecia D’Aléssio Ferrara (2000, p. 24) diz que: “A leitura pela memória desperta experiências

sensíveis e culturais, individuais e coletivas de modo que toda a nossa vivência passada e conservada na memória seja acionada”.

Interessante registrar que esses fatos ao serem contados cumpriam uma dupla função: se fossem fictícios e abstratos, exorcizariam os medos do narrador e canalizaria o seu desejo, dando-lhe capacidade de prospecção para o futuro. Contudo, se fossem reais e concretos, transmitiriam uma experiência e ensinariam algo a um companheiro e, muitas vezes, ao próprio narrador. Esta ação da narrativa é confirmada por Hércules Toledo e Geórgia Ribeiro quando dizem: “ao mesmo tempo em que narra, o narrador se debruça sobre o ato de recordar. Enquanto narra, sua memória vai trazendo traços que pareçam apagados. Vale dizer que o narrador, por vezes, questiona a própria memória” (PAIVA, et al, 2004, p. 129).

Viva o povo brasileiro ou qualquer outra obra não poderia ser lida a partir desses dois extremos porque a leitura do texto literário rompe com os limites do tempo, do espaço e do método. Mas cumpre salientar que, no que tange à função da narrativa, muitas vezes percebemos que o narrador burla o seu domínio e se inscreve na narrativa como um personagem inquieto, indignado, frente às circunstâncias de um povo em estado de dominação. Por esta razão, *Viva o povo brasileiro* deixa em evidência a necessidade de que todo povo tem de ter doses diárias de narração, pois essas doses representam o alimento do espírito político-crítico. As histórias, no afã de cumprirem com esse papel, representam através de imagens o pacto do narrador com o leitor, seduzindo este último a manter uma conexão com a história contada e a experiência vivida em seu tempo, ou voltando ao passado para rememorá-la. Ao cumprir esta função o texto literário mantém com o leitor um processo de simbiose, muito próximo do que Miguel Sanchez chama de “aprender com o corpo”; ratificando que: “mais do que outros textos, os poéticos rendem muito quando incorporados pela

memória afetiva de um leitor que quer ser habitado pelo verbo” (SANCHES NETO, 2004, p. 100).

Essa união do texto literário com o leitor denomina-se de interação. Não é tão fácil definir como se dá o processo de interação através de um texto, visto que ela se estabelece através da imprevisibilidade que há na constituição de sentidos entre os “parceiros do texto”, terminologia usada por Wolfgang Iser. (LIMA, 1979, p. 12). Na linha de pensamento de Iser, notamos que esta relação do texto com o leitor atribui a este último um controle sobre as construções que são borbotadas dos meandros do texto. Contudo, este leitor deverá ter a noção clara de que não deverá retirar do texto certezas que possam destruir o pacto selado no interior da leitura, pois este procedimento poderia destruir a relação interativa entre o texto e o sujeito leitor, comprometendo, desta forma, a constituição de sentidos. Em *A leitura* (2002) Vincent Jouve nos diz que em função da antecipação do sentido narrativo do texto pelo leitor, este passa a apresentar capacidades de previsão sobre o mesmo, criando, portanto o lugar da leitura. E reitera: “esse trabalho de previsão, portanto, é tudo menos superficial. Obrigando o leitor a prequestionar suas interpretações, está na origem dessa “redescoberta de si”, que é um dos efeitos essenciais da leitura e que se analisará ulteriormente”.

Daí a importância de uma obra como *Viva o povo brasileiro*. Esta obra é uma remissiva a todo processo de formação cultural de um povo. O processo remissivo de que se vale João Ubaldo Ribeiro se constitui para nós como um palimpsesto continuamente reescrito. *Viva o povo brasileiro* revela preocupações que se confundem com as linhas mestras de uma literatura engajada¹. Contudo, a obra traduz com clareza o

1 Conceito criado por Sartre, cuja discussão salienta os problemas políticos e sociais; sendo esta, conforme o autor, a única literatura possível em nosso tempo. Sobre este conceito ver, *Qu'est-ce que la littérature?* (1948).

papel de uma literatura revisora, que lê a história da nação sob o olhar de um leitor atento, sem se opor à expressão artística.

Podemos chamá-la, portanto, de literatura revisora. Tal termo não está restrito à obra desse escritor. Antes, corresponde a uma possibilidade que se oportuniza em nossos dias, fazendo com que outros textos se apresentem como revisores da sua própria história, suscitando nos leitores certos sentimentos e provocando comportamentos ajustados às necessidades do processo de construção da nossa consciência nacional. Podemos notar em *Viva o povo brasileiro* a importância de um viés educativo que, se bem direcionado, pode se transformar em uma literatura de caráter pragmático, posta a serviço do cidadão; no sentido de vir a formar os homens para a sociedade vindoura. Em entrevista ao jornalista Ariovaldo Matos, João Ubaldo, ao ser perguntado sobre o caráter da literatura enquanto divertimento, responde:

Acho que há mal-entendidos quanto a divertir porque no Brasil o escritor, o dramaturgo, enfim, os homens que fazem arte, têm uma certa idiossincrasia contra se divertir. Mas fazem bobagem, tão por fora, na medida que a Humanidade precisa divertir-se. Afinal de contas o que é que distingue a humanidade do resto? Divertir não é necessariamente uma palavra gratuita. Você pode colocar a coisa numa formulação primária, o divertir educando.²

Na concepção de Ubaldo o divertir tem uma configuração política respaldada no próprio processo educativo que, para o autor, pode ser representado através da escrita, cujo papel de participação política poderá se transformar em preocupação política, uma vez que tal pre-

² Trecho de entrevista concedida ao jornalista Ariovaldo Matos em 1971, por ocasião do lançamento do livro *Sargento Getúlio*; obtido em cópia de fragmento de um número não identificado da *Revista Viver Bahia*. Revista que circulou no estado de 1971 a 1979.

ocupação efetiva a necessidade de releitura constante de tudo o que fizemos no curso da vida. Nesta linha, a obra VPB reconstitui o período colonial sob o ponto de vista do leitor João Ubaldo, tendo como instrumento, muitas vezes, a galhofa, sem com isso perder a seriedade do ofício. A “pena da galhofa”, para usar uma expressão machadiana, é um artifício geralmente usado por o leitor indignado frente à sua situação de sujeito num país onde transbordam os desmandos, a intolerância e toda sorte de dissabores para os quais não encontramos soluções.

Em vista disso, a ironia e o sarcasmo que parecem acompanhar essa visão até certo ponto terna e amorosa do Brasil são alimentados por aspectos pitorescos, sob a perspectiva de um sensível leitor do povo, de suas mazelas e de suas características fundamentais. Como leitor desse povo, João Ubaldo elabora *Viva o povo brasileiro* de maneira linear, superpondo cenas que agilizam o enredo e mantêm o suspense permanente, facilitando o entendimento da leitura. E na condição de um livro de revisão, observamos que a galeria dos personagens nos remete ao universo gilbertiano de *Casa-grande & senzala*, no qual negros, brancos, índios figuram na obra num intercruzamento de discursos, desejos e dores.

Embora a história do Brasil seja passada a limpo, *Viva o povo brasileiro* não é um romance histórico. Ele deve ser visto como um delírio, como toda obra de arte o é. Caso o leitor resolva reduzir esse delírio a categorias objetivas, conseqüentemente empobrecerá a ação da leitura, visto que até pela força do hábito, nos precipitamos a explicar a obra literária através de limitações metodológicas. Mas quando percebemos que muitas vezes não nos é permitido explicar um fato literário através dos nossos instrumentos teóricos, reduzimos a obra a esquemas interpretativos que descaracterizam o mosaico de sentidos que porventura poderia ser construído pelo nosso olhar de leitor.

O processo de leitura está aquém dos limites conceituais. Se observarmos bem, pouca importância João Ubaldo dá à história oficial. Ainda que a obra seja toda pontuada por marcas de lugar e tempo, o direcionamento temático desloca a sua atenção para privilegiar os pequenos episódios, os dramas caseiros, as vidas sem importância que desenham os interiores da identidade nacional. Essa atitude demonstra que no ato de ler o mundo e, por extensão, a história do homem, o que importa são as marcas de construção de vida que estes deixaram. São essas marcas que a literatura resgata para mapear os sentidos: humano, histórico e cultural.

É a partir desta perspectiva que percebemos a obra *Viva o povo brasileiro* como veículo ledor que restitui ao povo o seu espaço de voz. Com um romance extremamente bem-construído, com preciosismos linguísticos e imagéticos, com um sensorial avançado que faz de cada ato um lugar por onde sentimos cheiros, sabores, sons e cores, João Ubaldo facilita para o leitor a travessia do texto para o contexto, isto é, o leitor sai de uma realidade textual e invade uma realidade factual, transformando o espaço literário em grande espetáculo fantástico. Acerca deste momento de espetáculo do leitor, Josse Fares e Paulo Nunes dizem, muito apropriadamente, que: “precisamos, à moda de nossos avós índios e nossos pais caboclos, acalentar o sonho de crianças e jovens, contando-lhes histórias dos tempos imemoriais, em que plantas e animais ensinavam ao homem o que este desejava aprender” (EVANGELISTA, 2003, p. 115).

Segundo Roberto Reis³, “o estudo da literatura seria mais bem equacionado considerando-o dentro da dinâmica das práticas sociais: a escrita e a leitura estão sujeitas a variadas formas de controle e têm sido utilizadas como instrumentos de dominação social”. Isto significa

³ Ver *Cânon*, p. 72, 2º parágrafo.

dizer que este conjunto de sistemas simbólicos que é a cultura, que muitas vezes prescreve ou limita a conduta humana, tem a literatura como seu principal veículo de transmissão, pois tanto autores quanto leitores são constituídos e, muitas vezes explicados pela posição socio-cultural que adotam.

Qualquer leitura que se tente fazer sobre *Viva o povo brasileiro* é sempre incipiente frente à profusão de temas e motivos que são oferecidos por essa obra. O livro se apresenta sob a perspectiva de uma leitura em torno da história de um povo. E como leitor sagaz, João Ubaldo restabelece os implícitos de leitura que, na maioria das vezes, passam despercebidos, visto que para esta produção de leitura não é dada a devida atenção investigatória. Se o educador assumisse o papel de quem promove o olhar investigador do aluno sobre o texto, evidentemente que constituiria em sua sala de aula um “espaço da revolta”⁴ contra a condição de leitores colonizados e catequizados sob o jugo de uma escola excludente.

A ficção mesmo se indicando a si mesma como não-ficcional, acaba por falar deslocada e criticamente da realidade imediata do próprio leitor, descondicionando-o com maior radicalidade, pois propõe à sua reflexão, uma história ficcional. É nesta liberdade de fabular, de inventar, própria da arte, que se insere um artista como João Ubaldo. Pois a sua literatura não é mais uma mimesis documental, ela se quer elemento determinante das transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do século. Trata-se de uma literatura que não se quer comentário ou simples expressão da realidade e, sim, realidade que reivindica a si mesma. Desta

4 Conceito utilizado por Durval Muniz de Albuquerque Jr. em *A invenção do nordeste e outras artes* (1999) para definir o lugar da luta contra a constituição de um espaço burguês e desta forma a construção da autenticidade cultural do povo.

forma, o leitor não é mais convidado apenas a se relacionar e consumir adequadamente a produção literária, ele é convidado a deixar de ser um mero receptor, passando a participar da construção da obra.

O narrador na ficção atual, não pode mais ser identificado com o que se entendia por narrador anteriormente a essa época, ou seja, aquele que dominava de forma onisciente todo o desenrolar da narrativa. O narrador, hoje, identifica-se com um segundo observador, o leitor, e, ambos são observadores da experiência alheia. Daí se revela a importância do personagem na ficção contemporânea. Narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, os emociona e os faz contemplar a obra como o espaço de des-velamento ou des-mascaramento de um mistério estético que necessita ser questionado. Jorge Luis Borges afirma que uma obra fechada é literalmente um volume, uma coisa entre outras. Porém, quando o livro é aberto e se encontra com seu leitor, desaparece o mistério estético e nasce o fato estético (BORGES, 1980, p. 119).

Por isso, as ações do leitor não podem mais ser vistas como ações passivas. O olhar do leitor se constitui como parte integrante do ato da leitura. Este ato muitas vezes pode se configurar como um elemento questionador ou como um elemento de impulso que reestrutura a escrita do autor. Nesse momento em que se vive a era da velocidade eletrônica e do progresso técnico, a instantaneidade das informações embriaga os leitores e os conduz a interagir vertiginosamente com os textos que desfilam à sua frente. Nesse sentido, a participação do leitor e o seu engajamento com a produção de leituras deve ser um compromisso da escola com a formação de sujeitos leitores. Por esta razão, a constituição deste livro é para provocar os leitores no sentido de que

estes questionem sobre o papel do ensino da literatura oferecido pela escola no que concerne à promoção de um ambiente crítico para o sujeito que ler.

Portanto, o que verdadeiramente surge nesse momento são os vários questionamentos acompanhados de angústia sobre o referido progresso técnico. Trata-se da era do insólito, que carrega consigo o sentimento do inverossímil, do incômodo e até do impossível. Este mundo considerado insólito torna-se estranho por possuir uma carga de indefinição própria de seu significado. Essa estranheza se intensifica cada vez mais em todos os elementos constitutivos de todas as artes, sem dar mostras de proposição de superação do impasse criado, seja na perspectiva dos criadores, da crítica ou do público. Por isso, enfrentar o estranhamento é ir além da simples leitura do texto literário; é antes de tudo, estabelecer com o texto um consórcio de sentidos, cuja troca se efetiva no instante em que o ato solitário do leitor se transforma em ato solidário de leitura.

Esta concepção de ato solidário de leitura pode ser mais bem entendida através do que Umberto Eco chama de “Leitor-modelo”. Este leitor é o que encara o texto de maneira mais decisiva, efetuando movimentos cooperativos, conscientes no intuito de atualizar constantemente o conteúdo através de co-referências. Para Eco, o texto é entremeado de espaços brancos a serem preenchidos. E, se eles existem, é por duas razões: a) porque o texto é um mecanismo preguiçoso, que vive da valorização de sentidos do destinatário; b) porque à medida que ele passa da função didática para a estética, ele deixa ao leitor a iniciativa interpretativa de sua cultura e identidades.⁵

5 Sobre o conceito de leitor-modelo ver: ECO, Umberto. *Lector in fabula*, 2004.

1. NAÇÃO E NARRAÇÃO EM VIVA O POVO BRASILEIRO

Cultura e identidade são conceitos universais que supunham caracterizar a humanidade. Entretanto, conceituar cultura como sendo um acervo de realizações intelectuais, artísticas, científicas, produzidas dentro de um determinado espaço nacional, diz muito pouco. Trata-se de um conceito estático, que não contempla o dinamismo das mudanças e transformações sociais e humanas. Cultura e identidade se vinculam no instante em que esta última tenta resgatar a diversidade social que reina no âmbito da primeira. Desta forma, o trabalho de investigação se torna mais complexo, pois devemos compreender o sentido da diversidade social que subsiste em cada cultura.

Em se tratando de cultura brasileira, podemos dizer que ela é, antes de qualquer coisa, uma entidade complexa com tendência a uma busca constante do seu próprio conceito. Segundo João Hernesto Weber “Falar em cultura brasileira é abrir um debate salientando a seguinte questão: o que pode ser considerado manifestações de cultura brasileira”? (WEBER,1997, p. 35). Esta questão tem como propósito repensar o discurso acerca da cultura brasileira que tipifica o “homem brasileiro”, como se fosse possível estabelecer um modelo de homem para cada espaço geográfico. Assim, perguntamos: que tipo social deve ser o parâmetro da nacionalidade? Acredito que nenhum tipo, pois o traço constante em nossa cultura foi o da apropriação e reelaboração. Assim, não podemos falar em tipos sociais, uma vez que as categorias estão constantemente perfazendo o seu caminho em busca da própria identidade.

Se pensamos a nossa cultura pelo viés da apropriação e reelaboração, observamos que na fase colonial as elites se apropriaram de uma cultura europeia aristocrática, e os santeiros de origem mestiça reelaboraram o catolicismo das elites na criação do imaginário barroco. No

Império, os salões aristocráticos se apoderaram do lundu popular⁶ e as classes populares adotaram a modinha.⁷ Na literatura, José de Alencar e Gonçalves Dias se apropriaram do índio e o tornaram modelo de uma imagem idílica no Brasil, baseado no cavaleiro medieval europeu.

Por esta razão, fica inviável o rótulo “tipo nacional”. Como observa Dante Moreira Leite: “*É urgente e necessário desmontar o mito de um “caráter nacional” brasileiro. Trata-se de um enfoque anticientífico dizer que o homem brasileiro é desta ou daquela maneira*” (LEITE, 1983, p. 25). Em outras palavras, para que possamos estabelecer uma investigação acerca da cultura brasileira, se faz necessário privilegiar os conflitos e os antagonismos sociais, para que a nossa participação social seja mais consequente e coerente.

Acredito que a temática aqui abordada já foi alvo de minuciosos e percucientes estudos monográficos. Todavia, é preciso deixar claro que a complexidade deste tema, muitas vezes, faz emergir conceitos de evolução tortuosa, confusa, que precisam ser revisitados e reelaborados. Frente a isso, os caminhos que pretendo trilhar neste capítulo são, portanto, relativamente simples: visitar as etapas da formação do discurso literário no Brasil, destacando a função que cada etapa vislumbrou, em meio à construção do discurso nacional. Num primeiro momento, analisaremos a função sacralizadora do discurso legitimador/fundador. Em outro momento, veremos a função dessacralizadora e as figurações do caráter nacional inacabado. E, por último, apresentaremos as figurações da transgressividade na obra *Viva o Povo Brasileiro* (1984).

6 Oriundo da África o lundu chegou aos salões brasileiros e teve o seu esplendor em fins do século XVIII e começos do século XIX. A partir desse século a dança ganhou foros de canção solista, influenciada pela modinha.

7 Da segunda metade do século XVIII até 1850, a modinha foi um gênero de romança inspirada na ária de ópera italiana. Depois de 1850, ela passou a ser gênero de cantiga popular urbana, com acompanhamento de violão.

A função sacralizadora do discurso fundador atuou em determinados momentos da história brasileira, no intuito de unificar em torno de seus mitos, de seu imaginário e da sua ideologia a palavra hegemônica que ocultava o outro, e, conseqüentemente, representava-o segundo a sua própria ótica. Alguns escritores, ao elaborarem suas escrituras sobre a fundação do projeto nacional, dão início à construção da ideia de nação. A esses textos, denominamos como “discurso fundador” (BERNAND, 1995, p. 11-14). O discurso fundador traz sob uma aparente sutileza, os mecanismos de ocultação e de invenção do outro. Estas primeiras imagens que o nosso país apresenta vão constituir uma espécie de paradigma do espaço americano. Para que se faça hoje, uma releitura desses textos, é preciso tentar encontrar a origem da ideologia da hierarquização dos povos e das culturas.

Os primeiros textos escritos no espaço americano foram as crônicas de viagens. Estas crônicas tinham como referencial a descrição minuciosa dos aspectos que compunham a terra: flora, fauna e homem. Estas descrições tinham como lastro a diferença com o sentido dicotômico, ou seja, era preciso salientar as diferenças da flora e da fauna em relação à Europa, bem como os hábitos dos silvícolas para que se demarcassem os campos opostos e extremos em que ambos os povos se encontravam. Sabemos, todavia, que em todo processo comparativo subsiste um modelo preestabelecido como correto. Daí a força legitimadora das crônicas de viagens, que instituíam o poder sacralizador do discurso do colonizador.

A famosa Carta de Caminha (de 1500), pertencente à fase inicial das narrativas de viagens, determina o ponto de vista que caracterizará toda a literatura brasileira nos seus primórdios. Num país longínquo, o impulso imediato do homem é o de narrar a seus amigos distantes tudo a respeito do que vê e de suas reações ao novo ambiente. Pero Vaz de Caminha, um português a serviço do El-Rei D. Manuel e solicitado

pela singularidade e grandeza dos eventos, inicia a documentação da sua aventura com a seguinte consideração: “[...] Entretanto, tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade, a qual bem certo creia que, para aformosear nem afeiar, aqui não se há de pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu”⁸. Embora o escrivão afirme não exagerar em sua descrição, notamos que, ao demarcar a perspectiva do *parecer*, existirá aí a descrição de um estrangeiro extasiado com a realidade nova, em relação às suas vivências. O novo mundo chega aos olhos do escrivão como algo que o impressiona pela variedade das espécies, tanto da flora quanto da fauna; pela extensão territorial, pela imensidão das águas e, sobretudo, pelo novo homem, cuja descrição é tomada pela primeira vez ao vivo, quando dois dos habitantes são levados às naus.

Como auto de descobrimento do Brasil, o texto imprime na cultura brasileira a marca do distanciamento entre natureza e civilização. Essa marca impressa por Caminha e outros cronistas será o lastro sobre o qual a literatura no Brasil fincará as bases de invenção e reinvenção do homem e da cultura. Desta forma, o texto perovaziano institui o discurso fundador no instante em que apresenta costumes, hierarquizações (ausência de um “líder”), estágio cultural (desconhecimento do ferro, nomadismo, aproveitamento do que a natureza lhes fornecia) e inocência do homem silvestre (nudez sem culpa). Essa autorização que lhe é concedida o faz intérprete do novo mundo. E com esse *status quo*, Caminha vislumbra a facilidade de adaptação dos índios a qualquer espécie de ensinamento que a civilização europeia possa dar-lhes.

Ao apresentar a sua intenção de não “alindar nem afeiar”, Caminha tenta ser fiel e objetivo ao relato. Todavia, o seu texto, apesar das limitações impostas pelo ofício, deixa entrever “o escritor na pele do

⁸ A carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil, atualização e notas Henrique Campos Simões.

escrivão”, no dizer de Jaime Cortesão⁹ e isso transforma a carta em um documento que possui autoridade sobre o acontecimento histórico que narra e, ao mesmo tempo, se estabelece como um discurso documental e literário a ser observado pelas gerações futuras.

A educação humanista de Caminha o faz criar um método de escrita que facilita a observação do outro que se encontra à distância. Para tal empreitada ele elabora um fio condutor que vai vislumbrando, aos poucos, a terra, o homem e, por último, a necessidade de cristianização desse homem. No que diz respeito à terra, esta é apresentada como pródiga em alimentos, água, árvores, variados pássaros e com amplas possibilidade de existência de ouro e prata. A riqueza obviamente chama a atenção, tendo em vista o propósito mercantilista que se verificava no projeto de expansão do império português. Assim, fazer um relato minucioso era importante para se dizer do “valor” da terra achada.

Quanto aos habitantes, Caminha não só se depara com um mundo novo, mas com um novo tipo de homem. Esse encontro deixa-lhe marcas indeléveis, pois não se trata apenas de um homem diferente, trata-se de um ser que não corresponde aos padrões etnocêntricos do colonizador europeu. É a partir dessa assimetria que surge a necessidade, por parte do colonizador, de estabelecer um discurso hegemônico que cumprisse o papel civilizatório da terra recém descoberta. Compete portanto aos cronistas, missionários ou aventureiros, o labor de produzirem textos que esboçassem as feições do autóctone em oposição à civilização que se quer implantar na nova terra. Essa impossibilidade de um encontro passivo entre culturas, como aponta Vera Follain de Figueiredo¹⁰, se estabelece ainda hoje em nossa cultura como uma ne-

9 Ver Jaime Cortesão em: **A Carta de Pêro Vaz de Caminha**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994

10 Ver Alencar, o Piguara entre a natureza e a cultura de Elvya Shirley Ribeiro Pereira, p. 23. In: **Identidade e representação na cultura brasileira**, (org) Rita Olivieri-Godet e Lícia Soares de Souza. João Pessoa: Ideia, 2001.

cessidade de reconstrução e compreensão de um passado histórico que nos construiu e ao mesmo tempo nos destruiu.

Ao descrever o novo homem, Caminha o apresenta como um ser inocente, puro, belo e simples. Por outro lado, esquivo, animal, “gente bestial e de pouco saber”. Há nesta descrição uma comparação estreita com a terra; como a terra, o índio se descortinava à frente de um homem renascentista, proveniente de um país do centro da Europa, que permanecia com uma visão de mundo fechada. Por isso foi premente para o europeu estender àquele novo homem as “qualidades” do reino a que Caminha pertencia.

Outro apelo perovaziano é a cristianização daquele povo. A necessidade de tornar o índio cristão parece surgir de forma imperiosa de dentro da carta. Como homem renascentista, em cujo espírito pairava a aventura da descoberta e da exploração, Caminha provinha de um país católico, imbuído de sua missão de espalhar o cristianismo pelo mundo, a partir de um tradição de lutas contra os muçulmanos. Deste modo, pode-se entender as inúmeras vezes em que Caminha fala da necessidade da cristianização do índio. E para que a terra possa nascer sob o signo do cristianismo são distribuídas cruzinhas aos índios durante as duas missas rezadas. Não obstante, a cruz passaria a ser o símbolo de reconhecimento do homem da terra que, sob o apanágio da Igreja, administrava a terra, o homem e a sua cultura.

Observamos, com isso, que a construção de um discurso hegemônico sobre as novas terras já fazia parte de um projeto político-religioso instituído através de bulas papais. Segundo Darcy Ribeiro (2002, p. 39-40) antes mesmo do achamento do Brasil, o Vaticano estabelece as normas básicas de ação colonizadora. Na bula *Romanus Pontifex*, de 8 de janeiro de 1454, do papa Nicolau V, fica estabelecido que: [...] “concedemos ao dito rei Afonso a plena e livre faculdade, entre outras, de invadir, conquistar, subjugar a quaisquer sarracenos e pagãos, ini-

migos de Cristo, suas terras e bens, a todos reduzir à servidão e tudo praticar em utilidade própria e dos seus descendentes”.

Em outra bula, *Inter Coetera*, de 1493, assinada pelo Papa Alexandre VI, este exige do rei de Portugal, como uma condição para doação das terras descobertas, que seja exaltada e espalhada a Fé Católica e a Religião Cristã, que se cuide da salvação das almas e se abatam as nações bárbaras. Logo, a constatação que cabe para esse contexto é a de que a porta de entrada para a aproximação daquele ser selvagem a o humano europeu era a força mediadora da religião; e, só o batismo poderia conduzir esse povo ao caminho cristão. Assim, parafraseando Afrânio Coutinho, podemos afirmar que o texto de Pero Vaz tenta a difícil composição harmoniosa entre a convicção religiosa da tradição medieval e o universalismo do novo espírito humanístico-renascentista, isto é, o texto tenta propor o ideário do seu tempo e da sua cultura.

Grande parte das obras deixadas por esses primeiros exploradores e colonizadores será de leitura importante para o leitor de hoje, pois esses autores buscavam principalmente justificar suas próprias empreitadas, tomar posse das novas terras, de suas riquezas naturais e de suas populações, em nome dos soberanos que tinham patrocinado suas viagens e descrever as condições geográficas e econômicas prevalentes no Novo Mundo. Era forte a tentativa de minimizar as dificuldades e de sobrestimar as possibilidades futuras dessas terras; daí os diversos relatos que narram sempre a mesma coisa: terras ricas de recursos naturais e povoadas por tribos estranhas e primitivas.

Florestas seculares desvendaram-se perante esses homens intrépidos, ao chegarem da Europa, e os ornamentos rebuscados de seus compatriotas contrastavam vivamente com a nudez dos silvícolas que aqui encontraram. Esses homens da floresta estavam tão pouco preparados para o idealismo impaciente que tentava convertê-los ao Cristianismo quanto para a cobiça que açambarcava sofregamente suas terras. Esses

indivíduos que constituem o povo brasileiro, por terem sido forçados a retirar-se, pilhados e explorados durante trezentos anos, tiveram sua contribuição para com a literatura brasileira, escamoteada, pois se constituíram mais como um esboço literário do que uma ferramenta participativa do projeto de construção nacional.

Ao descrevê-los, os europeus traçavam retratos em preto e branco, sem matizes, pouco restando de um depoimento próprio do índio a respeito de como ele via a vida; esse domínio branco foi em função de a cultura indígena só existir em forma de tradição oral. Daí a construção de uma imagem sacralizante que elaborava o outro sob o olhar do conquistador. A função sacralizante do discurso do colonizador peca muitas vezes por lançar um olhar exótico sobre o outro. Segundo Todorov, “o exotismo pratica um conhecimento de superfície e faz elogios do outro, em grande parte baseados no desconhecimento ou em um conhecimento meramente superficial” (1983, p. 27). Esta visão exótica de que nos fala Todorov pode ser percebida n’ *As singularidades da França Antártica*, na qual, André Thevet observa o novo mundo pelo viés da estranheza e bizarria, representando a imagem do índio pela estereotipia negativa associada aos “selvagens”,¹¹ como podemos observar na citação a seguir:

Como se não lhes bastasse viver nus, pintar o corpo com diversas cores e arrancar-se os pêlos, os selvagens também se tornam ainda mais disformes porque, quando ainda jovens, furam os lábios com certa planta muito aguçada. (THEVET, 1978, p. 20).

11 Este termo além de usado no sentido “aquele que vive na selva”, traz uma conotação de ignorância, brabeza, rudeza.

Além do olhar português, convém lembrar a presença dos franceses na baía de Guanabara com o intuito de criar uma França Antártica. Esse objetivo leva-os a impetrem o olhar europeu sobre o novo povo encontrado. Daí a estranheza esboçada por André Thevet ao contato com a nova terra. Em seu livro, Thevet tem como paradigma básico a questão religiosa que, naquela época, sacudia a Europa e mais especificamente a França. Essa questão religiosa servirá de *background* para a análise do ritual antropofágico; ele assim se pronuncia: [...] “nada lhes parece mais cruel e indigno do que comer o inimigo aprisionado na guerra”¹².

A narração-descrição do aprisionamento e tratamento do prisioneiro feita por Thevet passa a impressão de que esse prisioneiro é visto como um animal de engorda sendo preparado para morrer e servir de pasto aos selvagens. É possível que este olhar seja fruto de uma apreciação apressada, visto que André Thevet permaneceu no Brasil apenas por dez semanas; contudo, o que fica gravado na cultura brasileira é a força de um discurso excludente que, ao longo do tempo, foi sendo reaproveitado por todos aqueles que dominaram e subjugarão o povo brasileiro.

Como a retórica perovaziana, Thevet também recorria ao discurso comparativo. Esta característica dos primeiros cronistas frente à terra “achada” demonstra o ponto de mira etnocêntrico usado por esses homens. Por essa razão, o texto de Thevet representa o discurso hegemônico que determina uma estereotipia negativa para o selvagem. Desconhecendo totalmente o rito antropofágico, André Thevet compreende a antropofagia como crueldade canibalesca, pois para ele o outro representa o testemunho daquilo que jamais poderia ser seguido.

¹² *La plus grande vengeance dont les sauvages esent, et qui leur semble la plus cruelle et indigne, est de manger leurs ennemis.* (p. 158)

Vinte anos depois, outro cronista exporia suas impressões sobre o novo mundo. Jean de Léry, mesmo tendo uma concepção mais progressista em relação a André Thevet, não deixa, contudo, de introduzir passagens quase idênticas às de *Singularidades*.

Não abominemos portanto demasiado a crueldade dos selvagens antropófagos. Existem entre nós criaturas tão abomináveis senão mais, e mais detestáveis que aquelas que só investem contra nações inimigas de que têm vingança a tomar. (LÉRY, 1980, p. 28).

Esta citação enfatiza o outro como objeto confundido com o mundo, quando poderia percebê-lo como um “*sujeito, diferente do eu*”.¹³ Assim, retrazar a história da literatura brasileira é, intencionalmente, denunciar a ausência desse sujeito, diferente do eu. Esse ponto de vista de missionários puritanos corrobora as diferentes maneiras de julgar os índios e assim ajudaram a cultivar o mito dos índios bons e maus que, mais tarde, se integraria nos relatos romanceados.

A crítica afirma que, de todos os cronistas, o mais fluente e efusivo no narrar a vida indígena, foi o calvinista Jean de Léry. Entretanto, talvez seja necessário perceber o discurso de Léry pelo que nos diz Michel de Certeau: “toda autoridade repousa sobre uma adesão. E mais: Uma sociedade resulta, enfim, da resposta que cada um dá à pergunta sobre sua relação com os outros” (CERTEAU, 1995, p. 37-38). O discurso benevolente devotado por Léry ao índio Tupinambá difere do tratamento dado aos Uetacás e Goitacazes. Isso significa que todo aquele que não se submete à dominação ideológica do colonizador é passível de um esboço representativo tortuoso e cruel.

13 Cf. Todorov, 1983.

Logo, o texto de Léry peca por apresentar uma informação unilateral sobre a cultura do outro. Essa falha ideológica resulta em um texto fincado sobre bases etnocêntricas, vislumbrando apenas o olhar do visitante. Isto é o que Certeau quer dizer com “uma sociedade resultante de respostas que cada um dá em relação à sua verdade”. Embora alguns críticos acreditem que Jean de Léry põe em questão a visão unilateral do etnocentrismo europeu, acreditamos que esta visão permanece no texto de Léry, visto que há o privilégio sobre tribos que são aliadas dos franceses. Este é o ponto crucial que caracteriza o texto sacralizador.

Esse exercício de revisitar o texto do passado não significa que buscamos contemplamos com essa tarefa uma simples apreciação da formação discursiva e cultural do povo brasileiro. O retorno a esses textos deve ser entendido como uma reescritura do inconformismo, isto é, queremos encontrar no discurso fundador a compreensão para a insatisfação identitária instalada no âmago do homem brasileiro. Desta forma, se o texto de Léry demonstra simpatia e sensibilidade acerca do ritual antropofágico é porque o outro lhe parece amistoso e, como ele mesmo afirma: “bem conformado” (LÉRY apud COUTINHO, 1987, p. 248). Essa reciprocidade entre Léry e Tupinambás chega ao ponto de estes últimos denominarem o visitante de Leryaçu – grande ostra – o que, segundo Zilá Bernand, “pode ser lido como um sinal de que o processo de assimilação foi, desde o início, recíproco e que, a partir dessas primeiras trocas interculturais, algo de novo estava sendo engendrado” (BERNAND, 1992, p. 29).

Via de regra, os europeus não tinham interesse em estudar o indígena e sua civilização. O verdadeiro interesse era convertê-los à fé cristã ou em utilizá-los para atingir seus próprios fins, tendendo geralmente para descobrir neles os traços que neles desejavam encontrar. Foi portanto o índio visto pelo prisma da imaginação do homem branco, que se tornou um elemento importante na construção da literatura

brasileira. Eis aí a comprovação de que a diversidade dentro da unidade foi, desde o princípio, a característica evidente que plasmou um novo povo, seu país e, em última análise, sua literatura.

Não faremos nesse texto um estudo diacrônico com o intuito de apontar, desde o século XVI até o século XX, um processo de construção de um discurso hegemônico, no interior do qual, rupturas e dissidências foram dificilmente praticadas. Queremos tão somente analisar o projeto de construção do nacional, encetado pelo período romântico no Brasil, tendo como ponto inicial de investigação a literatura alencariana que correspondeu ao estágio fundacional, caracterizado pela nomeação das raízes, dos mitos fundadores e das genealogias.

Antonio Candido afirma, em *Formação da literatura brasileira*, que se o Brasil era uma nação, deveria possuir espírito próprio, decorrendo daí o papel que a literatura exerceu no momento de construção de uma autonomia nacional. E para o triunfo dessa empreitada, José de Alencar colocou em prática os movimentos recíprocos de desculturação/aculturação de duas etnias inaugurais do povo brasileiro: o branco e o índio. Este escritor intentou um grande projeto de escritura, focalizando a construção da “nacionalidade brasileira”. Neste sentido, ele edifica o “selvagem” à categoria de herói, ou seja, aquele que possuía qualidades titânicas. Contudo, está claramente definida, nesta linha de projeto alencariano, a invenção de um discurso que apagando os traços do autóctone, deixaria à mostra somente uma visão míope e etnocêntrica, uma vez que ele não aceita o diferente que existe no outro; como nos mostra a citação abaixo:

N^o *O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetaram os restos embrutecidos da quase extinta raça. (ALENCAR, 1974, p. 30).

Observa-se com esta citação que as bases da literatura nacional estão calcadas sobre as relações entre duas forças díspares: a brasileira e a estrangeira. Para Alencar, despir o índio da roupagem que dera o europeu era algo fundamental para a construção do seu projeto nacionalista literário. Para isso, circunscrevia-se em sua performance literária o desejo de manter o elemento selvagem, porém vestido da civilização. Isso nos autoriza a dizer que os valores cultuados na literatura alencariana eram puramente advindos da sociedade branca, portuguesa e europeia.

Alencar medra diante dos ideais de nobreza, pureza e castidade como forma de aproximação com o círculo da civilização. Essa aproximação o faz afastar-se do elemento primitivo e o conduz a perpetuar em sua obra os valores brancos com o propósito de impor ao elemento nacional um traço homogêneo que circunde homem, natureza e cultura. A obra de Alencar comprova que as rupturas se operam dificilmente no campo das ideias e que o discurso hegemônico impõe e legitima certos pensamentos como “grandes pensamentos”, os quais são responsáveis pela dita “literatura nacional”. Observe-se o que nos diz Alencar no prefácio ao romance *Sonhos d'ouro*:

A literatura nacional, que outra coisa não é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço, e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização. (ALENCAR, 1982, p. 27).

Este é o objetivo do texto sacralizador, considerar-se eternamente em débito com o colonizador, instituindo o discurso deste como modelo a ser seguido. Os escritores românticos brasileiros ampliaram o legado dos árcades e tornaram-se representantes da literatura pátria.

Objetivavam adaptar a prática literária às necessidades de afirmação de uma cultura própria, brasileira. Impulsionados pelos diversos movimentos separatistas das primeiras décadas da independência brasileira, os escritores românticos contavam com o projeto centralizador da nação. No dizer de Nelson Werneck Sodré: “Data desse tempo a generalização do hábito de fazer doutor a um dos filhos, ou de casar as filhas com doutores, homens hábeis na defesa dos interesses forçados agora a alterações de fisionomia”. (SODRÉ, 1988, p. 200).

Categoricamente, podemos afirmar que a arte literária está para a nação brasileira assim como os raios solares estão para a existência terrestre. José Aderaldo Castelo nos diz que: “Se o Brasil existe hoje como nação, não há dúvida de que isso se deveu ao braço escravo e ao esforço literário.” (1967, p. 60). E esse esforço literário se deu, sem dúvida nenhuma, da parte do maior escritor romântico brasileiro - José de Alencar. Sob suas mãos a imagem do Brasil renascia sob o signo de uma atitude moderna, posta a serviço da construção de um passado fictício que fundamentasse a realidade de uma cultura, distinta da portuguesa.

Sabemos que a intenção de Alencar sempre foi a de renovar a literatura brasileira através da tematização de recursos nacionais. Por isso é que buscamos o texto dito sacralizador de Alencar, pois nele encontraremos as bases fundacionais de reconstituição da identidade nacional. Para João Hernesto Weber em *A nação e o paraíso, O Guarani* representa o desvendamento dos problemas de construção da identidade nacional a partir do esboço de situações que fomentam o pensamento crítico do leitor.

É portanto o valor crítico desse texto que queremos analisar, desstituindo-o de todo e qualquer poder proprietário e transformando-o em objeto de contínuas reiteraões frente ao esquema dialógico que queremos manter com o texto ubaldiano. É por isso que se faz mis-

ter voltar aos cronistas e a Alencar, no intuito de pensar o cânone como um palimpsesto a ser constantemente reescrito. Todavia, para que cheguemos a esta prática de reescrita, o texto fundador precisa ser descortinado e colocado frente ao espelho da civilização. O texto alencariano representa esse espelho. Pois ele cumpre a missão de fundir os três elementos formadores da nação: natureza, homem e história.

Essa fusão muitas vezes edifica em nós um elemento insurgente contra o texto basilar: por que priorizar a civilização em detrimento da natureza? Que marcas restaram hoje em nossa formação cultural? Essas e outras perguntas não poderão ser respondidas tomando por base o texto de Alencar. Esse texto servirá de base para que possamos analisar natureza, homem e história na literatura de João Ubaldo Ribeiro.

Tomando de empréstimo o olhar de Maria Eunice Moreira, (1991, p.38), observamos que Alencar descreve o cenário de *O Guarani* tendo por ambiência a harmonia cultural. A ideia é reforçada desde o início da narrativa quando ele apresenta o afluente desaguando no rio principal. Essa imagem mostra a força da cultura civilizada sobre a natureza e, por via de regra, a pretensão do autor em unificar as culturas através da narrativa. Esse clima harmônico pintado por Alencar é percebido até mesmo na descrição do interior da casa. Esta combinava luxo com a simplicidade dos recursos locais: paredes caiadas com um florão de pintura a fresco, cortinas de veludo com tapetes de peles de animais. Estas e outras fusões marcam a pretensão do autor em não encarar a distância que existia entre a natureza e a cultura.

Assim, embora nitidamente indígena, Peri é construído sob a perspectiva europeia e os valores brancos. É por essa razão que Alencar recorre aos cronistas para pintar duas imagens díspares do silvícola, os Goitacazes, bons e cordatos e os Aimorés, rebeldes e insubmissos. Esse contraste descritivo de Alencar nos faz lembrar o esboço esquemático de Jean de Léry que, ao descrever Tupinambás, Uetacás e Goitacazes, dicoto-

mizava-os em dois grupos distintos: a boa raça e a má raça, isto é, aqueles que lhe eram favoráveis e aqueles que não se deixavam subjugar. Desta forma, optar pelo índio bom significa afastar qualquer possibilidade de forças negativas sobre a formação cultural brasileira, visto que sua obra tinha como fundamento ser o lastro de um novo discurso nacional.

Mas, pouco a pouco, o Romantismo idealista foi cedendo espaço a uma observação mais minuciosa da realidade presente. Os dramas de capa e espada deram lugar aos dramas de casaca; e as paixões alucinantes deram lugar às discussões sobre a prostituição e os casamentos por interesse. Nesse painel literário se destacaria Machado de Assis, catalisador da nossa criação artística brasileira. Como fundador do conto moderno no Brasil, Machado de Assis deixou um retrato vigoroso, crítico e vasto da sociedade fluminense do século passado. Com muita presteza, fez o inventário crítico do projeto literário dos românticos e aproximou a literatura de uma visão mais moderna, atualizando a sua prática e seus padrões críticos.

A partir da problematização que a ficção de Machado de Assis confere à temática do nacional, podemos percebê-la como a primeira rasura ao conceito de origem dentro da literatura brasileira. Quando apresenta no capítulo III das *Memórias póstumas*, a ascendência de Brás Cubas, surge aos olhos do leitor o esfacelamento das forças patrilineares que conduziam o homem nacional a reforçar o conceito de origem. O lavrador Damião Cubas perde o seu lugar de fundador da família para seu filho licenciado Luís Cubas. Nas entrelinhas do texto, o narrador chama a atenção do leitor para o fato de que a sociedade brasileira é resultado de uma estrutura social arcaica, onde o trabalho é preterido pela cultura. Desse modo, faz-se necessário que a árvore genealógica de Brás seja rasurada, o que lhe confere um caráter relacional de identidade e nos serve como base para entender questões referentes ao projeto de identidade nacional.

Brás e Brasil fundem-se na proposta machadiana, pois fica claro que a instauração de um herói representaria a centralização da cultura pelo viés de uma única raça. Por essa razão, o escritor cria o princípio desmistificador que denuncia o malogro na constituição identitária do Brasil. E, dessa forma, ele se torna precursor no que se refere ao emprego de artifícios visuais, de que o Modernismo lançaria mão em várias circunstâncias.¹⁴

Machado de Assis é considerado pela crítica um Mestre na Periferia do Capitalismo, porque a sua narrativa atende às questões ideológicas e artísticas de um país em situação periférica em relação ao mundo europeu. Ele, mais do que ninguém, soube analisar acertos, impasses, estreitezas e atos ridículos dos seus predecessores e contemporâneos, transfigurando tudo em elemento de reflexão. Mas uma reflexão construída através do rompimento com os modelos que trouxeram os conceitos de unidade e pureza dos quais nos fala Silviano Santiago: “A maior contribuição do escritor latino-americano para a cultura ocidental vem da destruição dos conceitos de unidade e pureza” (SANTIAGO, 1978, p.15). E esta contribuição Machado deu à cultura ocidental, sendo o gerador da diferença cultural definida através do texto “descolonizado”, que contém em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação, engendrando a universalidade diferencial, só encontrada nas culturas periféricas, cujos textos questionam o seu estatuto e o estatuto colonizador.

Enquanto o projeto de Alencar consistiu em atribuir qualidades positivas ao índio, fundando a “consciência do nacional” a partir do

14 Para um melhor aprofundamento desta questão, remetemos a Elvya Ribeiro PEREIRA, “Machado de Assis: história a contrapelo” In: *O nacional sitiado e suas linhas de fuga*. Tese de doutorado (Inédita) apresentada ao Colegiado de Pós-Graduação em literatura de língua portuguesa da PUC-Rio, 2000.

processo de aculturação e desculturação, Mário de Andrade e Oswald de Andrade surgem com um contradiscurso à consistência hegemônica que vinha se firmando ao longo de nossa história literária. Neste momento, a literatura brasileira cria uma nova função. É o momento da dessacralização do discurso fundador.

Mário de Andrade, com sua concepção mítica, que se opunha frontalmente ao esquema lógico-racional da tradição europeia, cria *Macunaíma* (1928) que inaugura caminhos que subvertem os rituais discursivos até então praticados pelos escritores que intentaram fixar as diferentes fases da edificação da consciência nacional.

No tocante a Oswald de Andrade, o seu projeto antropófago indaga sobre a própria cultura, numa linha que refuta toda e qualquer importação e se sustenta no discurso do “contra”. A proposta oswaldiana nega o vínculo do presente com o passado histórico e se concretiza num procedimento canibalesco, no qual a devoração do estrangeiro é decisiva para a construção de uma síntese nacional. Na prosa modernista brasileira, Oswald de Andrade foi o principal autor cujas obras levaram adiante, de modo consistente, as duas principais preocupações do movimento: a criação de um novo estilo poético baseado na realidade brasileira, e a redefinição do caráter e dos objetivos nacionais. Em dois dos seus romances, *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), Oswald de Andrade, por suas experiências intrínsecas com a linguagem e com a forma, desenvolveu uma expressão original do estilo vanguardista. *João Miramar* representa, no Brasil, a primeira tentativa da literatura de criar uma prosa nova por meio de técnicas poéticas e documentários, ao passo que *Serafim Ponte Grande* é a mais radical tentativa da literatura modernista de fazer uma paródia da sociedade burguesa através de um estilo baseado em fragmentos sintéticos e satíricos.

Revertendo o procedimento dos séculos XVIII e XIX, de construção do índio como herói emblemático, o herói do modernismo é desprovido de culpa. Ele não precisa ajoelhar-se aos pés de D. Antônio de Mariz, pois as ideologias do “caráter nacional” estão superadas. Nessa medida, a obra modernista constitui-se em uma tentativa de captar o discurso excluído, de escutar as vozes até aqui mantidas na periferia do sistema, marginalizadas pela fala hegemônica das elites culturais do país. Avançando este panorama que visa a esboçar as primeiras linhas de força das obras que contêm a reflexão sobre a formação do povo brasileiro, surge *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro que se alinha à vertente modernista e amadurece a reflexão.

Praticando constantemente a intertextualidade, o romance de João Ubaldo Ribeiro se constrói como um afresco da história brasileira, com o propósito de repensar essa história. Devido à sua temática de caráter histórico, permite que se observem os estreitos laços que unem a ficção literária e a história. Cabe ressaltar aqui que João Ubaldo Ribeiro é considerado um erudito, um leitor e pesquisador voraz da história nacional e, principalmente, um leitor assíduo das obras clássicas. Esse seu interesse acentuado pela história, pela cultura tanto clássica quanto popular, fornecem-lhe um vasto arsenal que, absorvido pela imaginação criadora, levam-no a compor uma obra rica e singular. É, por exemplo, o gosto do autor pelo passado que permite a João Ubaldo Ribeiro revisitar o projeto de construção de uma literatura nacional.

Esse poder ressuscitador pode ser comprovado através do mapeamento que o autor faz do século XVI até o XX, deixando clara a intenção valorativa a respeito da construção identitária do povo brasileiro. Vale salientar ainda que, tendo sido inspirada em fatos históricos, a obra *Viva o povo brasileiro* recupera, de certo modo, uma especificidade do estatuto do discurso histórico, na medida em que este conta o que foi, não o que não foi ou que foi duvidoso. Contudo, mesmo to-

mando como referente temático fatos históricos, o autor lhes confere um caráter ficcional ao convertê-los em matéria artística, a qual pode ser interpretada de modo plurissignificativo, diferenciando-se de um discurso histórico.

A transgressividade do discurso nesta obra se dá no momento em que todos os conceitos hegemônicos são revisitados. A partir dessa perspectiva de reconstrução histórico-literária, a narrativa de *Viva o povo brasileiro* é iniciada sob os auspícios da proposta oswaldiana de devoração. Todavia, a devoração executada pela tribo do Caboclo Capiroba nada tem a ver com o sentido de síntese concebido por Oswald de Andrade, nem tampouco de estarecimento como olharam os cronistas, ou de apaziguamento cultural, como descreveu Alencar.

Através do Caboclo Capiroba, João Ubaldo apresenta-nos um esquema alegórico no qual os conflitos socioculturais vão emergindo do texto e construindo um jogo de espelhos como define Michel Foucault (1999, p.40) ao analisar o quadro “Las meninas” de Velásquez. Para Foucault “o espelho assegura uma metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espelho representado no quadro e sua natureza de representação.” Essa visibilidade que se desenvolve, de que nos fala Foucault, é representada na obra *Viva o povo brasileiro* como um palimpsesto a ser constantemente reescrito. O jogo de espelhos apresentado, cujo tema se desenvolve sobre a história do povo brasileiro, envolve em sua elaboração autor, leitor e personagens que, a todo tempo se entreolham e se reconhecem um ao outro nessa construção ideológica do texto cultural.

Além do tratamento diferente que a literatura e a história conferem aos acontecimentos que narram, outras questões se colocam: a do tempo e da linguagem. Enquanto a história assume um compromisso com o tempo cronológico, nada constrange o tempo ficcional, a não ser a própria estrutura da narrativa que o articula. Como po-

demos observar na obra *Viva o povo brasileiro*, o tempo cronológico é subvertido, isto é, deslocam-se presente passado e futuro e a sucessão pode contrair-se num momento único, anacrônico e atemporal. No tocante à linguagem, observamos que a grande força motriz desta obra é a construção da palavra. A palavra ganha forças mágica, poética, mítica e política.

Enquanto magia, a palavra adota uma perspectiva do maravilhoso. E nesse universo o autor permite que o povo estabeleça a sua história através de narrativas contadas ou muitas vezes encarnadas sob a égide de entes ou almas que pretendem reencarnar. Vale lembrar o episódio em que o Caboclo Capiroba fala pela boca de Dadinha, rasurando dessa forma o conceito de origem, visto que este revive no corpo da personagem, passando a funcionar como um supernarrador que, embora situado fora do espaço da narração, possui autoridade sobre os vivos.

No plano mítico, a palavra passa a ter a força da obediência aos valores religiosos de homens e mulheres que permeiam o tecido textual. O elemento mítico é milimetricamente pensado dentro da obra; desde o nascimento de cada personagem (Maria da Fé nasceu em uma sexta-feira bissexta, 29 de fevereiro) até a escolha de seus nomes. No que tange ao elemento poético, ele está constantemente presente em toda a narrativa de *Viva o povo brasileiro*. As palavras nesta obra ganham canto e plumagem, como podemos observar na citação abaixo que discorre sobre as últimas palavras de Patrício Macário ao completar cem anos.

Ele queria – continuou falando, a voz cada vez mais tênue – dizer alguma coisa sobre o povo brasileiro. Mas não podia falar sobre isso, porque isso era uma vida, e uma vida só se pode viver, não contar. (RIBEIRO, 1984).

Outra forma de apresentar a palavra é através da força política que dela emana. Neste sentido, encontramos na personagem Maria da Fé um sujeito letrado num universo social em que poucos o são. Isso lhe permite ser conselheira de um povo que vislumbra a esperança de um dia melhor. Assim, é através da força da palavra que personagem-povo recupera a sua voz dentro da história. E Maria da Fé se estabelece como o símbolo do rompimento com o silêncio que perpetuou por longo tempo a história das mulheres na literatura ocidental. Essa quebra de silêncio faz emergir a discussão em torno de dois conceitos que se fizeram presentes em todo o projeto de construção da nação brasileira, os conceitos de povo e herói.

A questão do povo brasileiro é empregado na obra em duas acepções, que dividem as personagens em dois polos opostos. De um lado, as elites utilizam a palavra “povo” com o valor pejorativo; de outro, as classes subalternas recuperam o sentido daquele grupo de indivíduos que falam a mesma língua, têm costumes e hábitos idênticos, uma história e tradição comuns, e que constituem o corpo de uma nação. A esta voz, ecoa em contraponto outra, que veicula o conceito de povo segundo a ótica de Amleto Ferreira, a qual exclui definitivamente os negros e mestiços. Amleto Ferreira pontua claramente estes dois polos antagônicos que dicotomizam o conceito de povo, quando diz:

Que será aquilo que chamamos de povo? Seguramente não é essa massa rude, de iletrados, enfermiços, encarquilhados, impaludados, mestiços e negros. (RIBEIRO, 1984, p. 244-245).

E dando continuidade ao discurso, ele esclarece o significado de povo, dizendo:

Que somos hoje? Alguns poucos civilizados, uma horda medonha de negros, pardos e bugres. Como alicerce da civilização, somos muito poucos, daí a magnitude de nosso labor (RIBEIRO, 1984, p. 245)..

Podemos observar, com estas citações, que no tecido literário de João Ubaldo Ribeiro coexistem forças opositoras, mas, necessárias, para que o plural de vozes possa apresentar-se num momento agudo de revisitação da cultura. Neste momento, as vozes não têm como objetivo irmanarem-se. A elas foi dado um espaço igual, para que possam edificar e, ao mesmo tempo, apresentar os seus discursos. É a partir dessa possibilidade de construir um novo discurso que o conceito de herói se forma. Voltando à fala de Amleto Ferreira, este afirma que “como alicerce da civilização, somos muito poucos, daí a magnitude de nosso labor” (1984, 246). Está implícita neste discurso a construção de uma nação a partir da afirmação da identidade nacional, a qual se funda num patrimônio de mitos e feitos históricos com seus respectivos heróis.

O projeto ubaldiano desmascara o processo de mistificação que sempre cerceou a formação da história brasileira e a sua construção de heróis. Nesse processo de desmascaramento, Ubaldo apresenta o inopinado herói, José Francisco Brandão Galvão, morto de maneira acidental e imediatamente edificado herói. Em seguida, numa manobra explícita de violar os textos fundadores, o autor apresenta o obscuro Perilo Ambrósio – sinônimo de traição e desonestidade -. E, contracenando com estes heróis, surge a mulata Maria da Fé, que abre uma reflexão em torno do conceito de povo e de nação. Esta reflexão instaurada por Maria da Fé resume a tomada de consciência coletiva de que existem meios de lutar contra a opressão. Na citação a seguir, Maria da Fé questiona a autoridade e a implantação da república para um povo que não possui liberdade e justiça:

O que é a autoridade? De onde tiraram sua autoridade? O que foi que mudou depois da República, que progresso houve, que horizonte se abriu para o povo? O que é que vocês sabem, além de matar, espezinhar, humilhar e negar a liberdade e a justiça? (1984, p.564).

O jogo discursivo de Maria da Fé em prol da construção de nação pode ser entendido pela explicação que nos dá Durval Muniz de Albuquerque quando diz: “É necessário construir um Nordeste avesso à nostalgia da escravidão, da qual se quer avivar a memória para subsidiar a luta contra a nova forma de escravidão do presente” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 25).

Essa observação pontua, de forma categórica, a importância que a obra *Viva o povo brasileiro* teve na década de oitenta, quando instaurou-se o período de abertura política no Brasil. Embora Alfredo Bosi¹⁵ tenha definido datas como sendo pontas de *icebergs*, sinais inequívocos que funcionam como pontos de luz, sem os quais a densidade acumulada dos eventos pelos séculos causaria tamanha opacidade que seria de todo impossível vislumbrar no tempo o vulto dos homens e o desenho de suas ações, para a literatura brasileira é precisamente relevante que revisemos a sua construção a partir de um duplo compromisso: repensar a elaboração do conceito de Nação e entender o desenvolvimento da consciência nacional.

O que Alfredo Bosi deixa entrever é que as datas tornariam os fatos históricos elementos precisos e definíveis, logo, irrealis, visto que a realidade humana jamais poderá ser mensurada. Contudo, não podemos furtar-nos de conceber episódios literários como sendo a representação de expirações humanas ao longo dos dias em que estes vão

15 Cf. Alfredo Bosi. O tempo e os tempos. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

construindo a sua história. Por isso, o período de abertura política e o aparecimento de *Viva o povo brasileiro* marcam um divisor de águas no processo de revisão do projeto de nacionalidade que se esboçou no século XIX no Brasil. 1984 é o ano em que João Ubaldo Ribeiro apresenta ao país *Viva o povo brasileiro*, obra literária saudada, a seu tempo, pela complexidade polifônica e cultural, que parece encerrar a nostalgia de um Brasil arcaico, de solo cultural rico e linguagem épica, propiciando desta maneira a composição de um lastro para a compreensão da Nação moderna.

Trinta e cinco anos se passaram e *Viva o povo brasileiro* parece continuar tematizando muito mais do que a dor por um retrato perdido de Brasil, que apostou todo o seu projeto de nação em um visão de paraíso, conforme nos esclarece Sérgio Buarque de Holanda no trecho a seguir:

[...] é mister supor um mundo e uma natureza, dóceis às ambições dos homens e solidários com elas. Natureza, essa, ativa e infinitamente criadora, concebida à imagem do homem novo. (1994, p. 188).

Em outro momento da obra, Sérgio Buarque (1994, p. 243) nos diz que o cenário do Novo Mundo parecia apresentar-se àqueles primeiros colonizadores como um mundo animado por maravilhas, encantamentos advindos de uma luz mágica. E Antonio Candido corrobora as palavras de Sérgio Buarque ao afirmar que, “a nossa literatura se nutria das promessas divinas da esperança”. (CANDIDO, 2000, p. 142). E essa visão idílica de Brasil nos leva a acreditar que *Viva o povo brasileiro* configura, na realidade, uma proposta de releitura intensa do país, como meio de contraste necessário para interromper a hegemonia de um projeto triunfalista que foi o projeto de construção do ideário nacional.

Assim, *Viva o povo brasileiro* caminha numa direção oposta à da história monumental celebrativa, isto é, seu movimento é análogo ao da bandoleira Maria da Fé e de sua gente, em busca das formas disjuntivas de representação de um povo, de uma nação e de uma cultura. VPB funciona como um mapa alegórico, no qual se desvelam traços estruturais de nossa identidade. Por isso é que percebemos no tecido textual um contínuo vaivém entre o antigo e o novo, um universo onde coabitam uma profusão de elementos divinos, dentro do qual o indivíduo pode assumir livremente deuses e demônios, professando os próprios valores sem subordinar-se às determinações de uma racionalidade controladora e pretenciosa.

Outro enfoque relevante na obra é a superação do debate em torno da construção da nossa identidade. O autor desaponta a sociedade brasileira no instante em que não apresenta soluções para questões identitárias. Todas personagens são apresentados como sujeitos passíveis de erros e acertos dentro do universo em que se encontram. Desta forma, o autor aposta na valorização do mitológico, do afetivo, uma receita certamente propícia para a compreensão da posição messiânica aderida por Maria da Fé e seus seguidores. Com este propósito, João Ubaldo Ribeiro consegue demonstrar através de uma obra de ficção, a maneira pela qual a história tem sido criada, recriada e recriada novamente na América Latina, pois de alguma forma em Amoreiras, Itaparica, Brasil, os alicerces da história ainda não foram tocados. E, parafraseando Silviano Santiago, (1978, p. 18) “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.”

Neste sentido é que arriscamos dizer que *Viva o povo brasileiro* representa uma tentativa de releitura e, simultaneamente, um esforço para reescrever a obra de José de Alencar, desde que esse esforço seja

entendido pelo prisma de que a arte pode dialogar com a tradição sem macular o que foi dito no passado. *O Guarani* finaliza a sua narrativa mostrando que o homem luta terrivelmente contra a terra para conseguir sobreviver. Já em *Viva o povo brasileiro* as almas querem retornar à terra para lutar em favor dela, pois embora tivessem aprendido pouco, queriam voltar cheias de esperança para a grande luta diária.

Em suma, a construção do herói ubaldiano difere da de José de Alencar, uma vez que este não pretende construir uma figura representativa da pátria. Difere da construção marioandradina, que concebeu o “herói de nossa gente” como um anti-herói. A feição do herói ubaldiano é justificada pela intenção do autor em extrair das classes subalternas da sociedade brasileira aqueles que possam refletir sobre a condição de miséria e exploração por que passa o povo brasileiro. Eis então, o cântico revisor da cultura nacional.



IV

ANTÔNIO CONSELHEIRO E MARIA DA FÉ: OS ARGONAUTAS DO SERTÃO

*Antônio Conselheiro lembrara-se dos piratas românticos,
sacudira as sandálias à porta da civilização e saíra à vida livre.*

Machado de Assis

No ano de 1896, no sertão da Bahia, teve início um dos acontecimentos mais impressionantes e sangrentos de toda a história do Brasil: a Campanha de Canudos. Quatro expedições foram enviadas durante um ano contra mais de vinte mil habitantes da região dirigidos pelo beato Antônio Conselheiro e, munidos apenas de paus, pedras e armas rústicas aguardavam os soldados. Os soldados traziam metralhadoras, granadas e canhões. Estavam poderosamente armados e eram numericamente muitas vezes superiores aos revoltosos, mas perdiam todas as batalhas. A resistência do sertanejo assombrava o país, e a derrota de Canudos tornou-se para o Exército e para a República uma questão de honra nacional.

Até o início da guerra as elites do sul ignoravam o que fosse o sertão: uma estranha pátria sem dono, abandonada pelas leis e instituições, vivendo sob o jugo da terra e dos latifundiários. Todavia, em 22 de julho de 1894 o intelectual carioca Machado de Assis usa a Gazeta de Notícias para discutir a relatividade dos conceitos de banditismo e crime através da figura messiânica de Antônio Conselheiro. Noventa anos depois João Ubaldo Ribeiro intentando compreender a luta do povo brasileiro, faz emergir o sertão numa nova tradução, isto é, engendra uma nova figura conselheirista para recontar o sonho brasileiro da república e da civilização branca.

Cerca de três anos antes de o desfecho do episódio de Canudos, o que seria mais tarde o assunto de Os Sertões, o escritor Machado de Assis escreve “Canção de piratas”, crônica datada de 22 de julho de 1894. Nesta crônica Machado de Assis refere-se a um telegrama

que anuncia a presença de Antônio Conselheiro com 2000 homens vivendo em Canudos e, tentando lê-lo sob o prisma do canto poético, o escritor reclama a atenção dos leitores para a canção de piratas de Vitor Hugo, afirmando que Antônio Conselheiro nada mais é do que um poeta pirata do sertão. Mas por que poeta pirata?

Conselheiro, tendo necessidade de conduzir o povo a um caminho de vida, livre das amarras da República, desafiando a ordem e a lei, detestando os calendários dos homens, que os obrigavam a submeterem-se, surge aos olhos machadianos como um grande e livre pirata. Contudo, esse pirata conselheiro carrega em si o destino e a força da poesia. Semelhante ao espírito poético, Antônio Conselheiro surgia como um raio de sol que através da chuva miúda e aborrecida, vem dourar-nos a janela e a alma. Esse Conselheiro poeta desconhecia os perigos da (des)ordem, como pirata romântico ele insurgia contra uma civilização que ignorava a liberdade do seu povo.

Assim, em favor do Conselheiro, Machado de Assis afirmava:

Crede-me, esse Conselheiro que está em Canudos com os seus dous mil homens, não é o que dizem telegramas e papéis públicos. Imaginais uma legião de aventureiros galantes, audazes, sem ofício nem benefício, que detestam o calendário, os relógios, os impostos, as reverências, tudo o que obriga, alinha e apruma. São na verdade os homens fartos desta vida social. (BOSI, 1982, p. 123-124).

Três anos antes da chegada de Euclides da Cunha à Canudos, Machado de Assis antecipa a impressão que aquele teria a 19 de agosto de 1897, quando pela primeira vez encontra com um dos líderes da insurreição, e na oportunidade começa a observar os contornos humanos que essa guerra começa a tomar. A 23 de agosto de 1897, Antônio

Conselheiro já começa a ser desenhado para Euclides da Cunha como um condutor de povos que fascina e intriga ao mesmo tempo. Em 1º de setembro do mesmo ano Euclides conclui que este povo constitui o cerne da nossa nacionalidade; e em 1º de outubro, impressionado pela coragem dos conselheiristas, pede mais uma vez, que sejam incorporados à nacionalidade.

Observa-se que o discurso machadiano não difere do discurso euclidiano. Ambos, seguindo cada um a sua linha de formação, seja literária ou etnográfica, fazem emergir para o leitor a figura de um homem que soube a seu modo e a seu tempo, perseguir o sonho da cidadania justa, sem amarras e sem silêncios. Entretanto, o que levaria um escritor carioca a pensar o norte do país no século XIX, e mais especificamente um “revolucionário” sertanejo? Machado de Assis tinha fascinação pela temática da loucura; para ele estudar o louco era desnudar a essência humana. No instante em que investigava a loucura, ele buscava compreender os dinamismos subjetivos que determinam a nossa relação com a razão, com os diferentes tipos de conhecimento e com o sistema geral de signos e virtudes.

Ao estudar a loucura em seu estado psicológico, o escritor cria um espaço analógico entre dinamismo psicológico e dinamismo ficcional; isto é, instala a ficção naquela área em que a vida e a arte têm dinamismos próprios, objetivos, que podem ser estudados, por assim dizer, cientificamente, mas que naturalmente anulam toda ideia tradicional de virtude, de dever, de submissão. Nesse ponto podemos associar a arte à performance do poeta pirata Antônio Conselheiro, que no intuito de desbravar a consciência político-religiosa do povo sertanejo é tomado como louco, revolucionário e sonhador.

Isso nos faz lembrar Bakhtin (2013, p.24) quando diz que os “sonhos, na epopeia, são proféticos, trazem ao homem uma iniciação, mas não o fazem sair do seu destino e do seu caráter, não destroem a

sua integridade”. Na representação machadiana Antônio Conselheiro apresenta aspectos bem característicos dos eventos épicos e trágicos. Semelhante a nova forma de arte trazida por Machado de Assis, Conselheiro representa as novas categorias literárias do escandaloso e do (ex)cêntrico, que na visão de Severo Sarduy (1999, p.63) representa o duplo centro, isto é, o esfacelamento das forças homogêneas que atraem para o centro único todo aquele que burla a ordem estabelecida. Este lugar de discussão das leis impostas e do silêncio constituído é o que Machado concebe como Instinto e Consciência de nacionalidade.

Ao escrever em 1873 o artigo intitulado *Instinto de nacionalidade* (1997), Machado afirma que o instinto se apresenta nas manifestações de opinião. Entretanto, para ele as obras produzidas neste momento pecavam por objetivarem ostentar a cor local, ao invés de fomentarem a independência literária. Essa independência de que fala o autor é uma reação contra as obras possuidoras de cor e assunto locais, pois isso não as autorizavam a ser consideradas nacionais. Desta forma a crônica machadiana criava espaços de discussão dos eventos ocorridos em toda nação brasileira. E a Campanha de Canudos não ficaria isenta deste olhar enigmático de Machado de Assis.

Assim, sob o prisma machadiano observa-se que Conselheiro e seus seguidores não poderiam ser considerados criminosos, como os jornais do sul anunciavam, pois seu único crime era ser um pequeno homem nordestino que crescia na multidão. E diz mais, “Os obscuros surgirão à luz, e algum dia aquele pobre homem do Bom Conselho poderá ser ilustre. Se, porém, o motivo de prisão e morte é andar na rua, pregando, onde fica o direito de locomoção e de comunicação? E se esse homem pode andar calado, por que não andar falando?”¹ O direito à fala é o que Machado de Assis chama de esclarecer o espírito

1 Crônica de 13 de setembro de 1896.

do povo sobre o medo de dar vazão aos seus instintos. Essa mesma feição e apelo, vamos encontrar na obra *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro.

Noventa anos depois João Ubaldo lança um novo olhar sobre a produção de sentidos do sujeito-leitor, surgindo assim *Viva o povo brasileiro*. Esta obra desponta no cenário brasileiro como um elemento insurgente contra todas as formas de poder constituídas pela sociedade da lei, da disciplina e da despersonalização dos conflitos. O espaço eleito é o Nordeste, que se estabelece como espaço-pretexto para se pedir providências. Todavia, com o desenvolvimento da trama, ele se constitui como um espaço-denúncia, no qual as injustiças e crueldades das relações sociais no país são descortinadas.

Nesse afã descortinador é-nos apresentado uma figura feminina – Maria da Fé – que representa a ética revolucionária e se estabelece como o Deus diabólico da revolução. Embora se aproprie do mito messiânico, esta mulher tende a denunciar a religiosidade como responsável, em parte, pela miséria e pela subserviência desta população. Como bandoleira-messiânica Maria da Fé produz discursos que refazem o conceito de nação a partir do olhar sobre cristalizações como: cangaço, messianismo, povo, República e outros. Observem o que ela nos diz em um dos seus momentos de produção discursiva. Maria da Fé e seu bando ao aprisionarem um Tenente do Exército da República, que chega ao sertão para mais uma investida contra Canudos, são julgados por este oficial como bandidos que se insurgem contra a integridade da Nação e contra o poder constituído. A este julgamento Maria da Fé responde:

Como queria o senhor que um povo conservado na mais profunda ignorância pudesse compreender que não é a República a responsável por tudo de mau que lhe vem acontecendo? Se tudo

piora, se a miséria aumenta, se a opressão se faz sempre mais insuportável, se a fome e a falta de terras são o destino de cada dia, enquanto os senhores salvam a Nação na Capital, escrevendo leis para favorecer a quem sempre foi favorecido? Se nada deve o povo à Monarquia, menos ainda deve à República. Que nos dá República? Manda o seu exército para nos matar. Se não nos rebelássemos, que nos mandaria? Mandaria a fome para nos matar. (1984, p.563-564).

O jogo discursivo de Maria da Fé em prol da construção de nação pode ser entendido pela explicação que nos dá Durval Muniz de Albuquerque quando diz: *É necessário construir um Nordeste avesso à nostalgia da escravidão, da qual se quer avivar a memória para subsidiar a luta contra a nova forma de escravidão do presente.*²

Essa necessidade de construção de espaços reflexivos de que fala Durval Muniz, se apresenta no texto de João Ubaldo através da redefinição de conceitos que nos levaria a pensar a literatura como o lugar de agenciamentos de discursos, do qual sairia a mudança efetiva do fazer social. Para pensarmos o conceito de identidade não poderíamos encontrar melhor terreno do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que eles narram a si mesmos, sobre si mesmos e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual a coletividade se encontra. Portanto, a construção da identidade é indissociável da narrativa e consequentemente da literatura.

Desta forma, se fizermos uma análise do momento em que *Viva o povo brasileiro* foi publicado – advento da *Nova República* -, observaremos a constituição do marco de reabertura das discussões sobre

2 Cf. A invenção do nordeste e outras artes, Cortez, 1999.

os grandes problemas nacionais. Todavia, o romance não pretende ser nova tentativa de reconstrução do passado como ocorreu nas narrativas históricas do século XIX. Em VPB o romancista tem consciência de que não mais existe uma única História, tudo pode ser passível de reconstituição e de reconstrução.

Em face disto surge o capítulo *Cocorobó, 1º de março de 1897*. Esse capítulo ilustra a reconstituição que a ficção elabora para refletir acerca do instinto de consciência do nacional que o povo brasileiro carrega em si. Ao destacar na epígrafe do livro “O segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”, o autor deixa claro as complexas relações entre narrativa, fato e história, contrapondo este novo olhar àquele do século XIX, que afirmava ser a “narração uma representação fiel da verdade”. Ubaldo desconstrói esse paradigma ao dar voz ao povo que atua nas margens da história. Com este posicionamento ele afirma o plural da cultura, investindo na multiplicidade e criando um espaço apologético à diversidade, ao fragmentário e a tudo que venha destruir o reducionismo da unidade. Por isso é que no capítulo supracitado, a Campanha de Canudo é contada por Mestre Filomeno, carregador de armas para os seguidores de Antônio Conselheiro. Mesmo sabendo dos perigos que corria ao enfrentar a caatinga, Filomeno demonstrava determinação ao dizer: “vou levar armas ao santo combate e outra vez vou mostrar aos tiranos que queriam humilhar e submeter o povo a leis malditas, tiradas sabia-se lá de onde, que não havia como vencer a fé e o amor à terra”. (1984, p.551).

Enfim, todos aqui envolvidos nesta discussão, seja no plano ficcional, seja no plano autoral são de certa forma argonautas do sertão, pois como navegadores ousados, embrenharam-se pelo sertão em busca do conhecimento de si, do outro e do instinto nacional que permeia esta terra. Mesmo que para Manoel Bomfim “a República seja uma mentira porque não há povo” (1998, p. 640), para João Ubaldo o povo existe, ele

só não é ouvido. Por isso é que ele conclui o capítulo sobre a campanha de canudos com a seguinte reflexão:

E agora, depois de uma histeria nunca vista, contra os chamados fanáticos monarquistas do sertão, chegava-se ao final da Campanha de Canudos, destruído como os romanos destruíram Cartago, casa por casa, pedra por pedra, vida por vida. Por que tinha de acontecer assim, que coisa mais inútil e mais estúpida! Monarquistas! Sim, talvez por ignorância, eles podiam dizer-se monarquistas. Mas na verdade eram brasileiros pobres, mantidos na miséria e na vida servil, brasileiros tornados estrangeiros para os que, nas cidades, bradavam pelo seu extermínio e os odiavam e temiam como se odeia e teme o diabo. O poder continuaria a esmagar e os esmagados, inevitavelmente, a levantar-se. (1984, p. 569).

Em suma, ambos os escritores valeram de recursos metafóricos para conduzir a narrativa nacional, tendo como personagem principal “o povo”, representante legítimo de uma consciência que se quer construída. Mas para que isso aconteça, se faz necessário redimensionarmos os nossos papéis nessa história, isto é, criaremos espaços de agenciamento discursivos nos quais serão pontuados os elementos de resistência, de combate e de reflexão sobre a nossa consciência cidadã.



V

**O SERTÃO NORDESTINO DE
EURICO ALVES BOAVENTURA**

A obra poética de Eurico Alves assume a liberdade no campo da palavra. Essa liberdade sobretudo da sintaxe, despojada das obrigato-riedades rígidas da gramática, levou o poeta baiano à atualização de nosso lirismo, sob o signo dos novos tempos. Assim, abandonando a lógica parnaso-simbolista pela liberdade formal e estilística, ele se vê desobrigado de organizar o mundo estético conforme regras lógicas. Daí o destaque para o aspecto sensual, porque retrata a ordem natural das coisas e produz um movimento artístico embasado numa nova filosofia do homem, da sociedade e da cultura.

Desse modo, ousamos neste capítulo analisar a poética de Eurico Alves Boaventura em três segmentos distintos. Entendo como ousadia, porque é precipitado e reducionista moldar a sua obra em três estilos. Contudo, por tratar-se de um escritor ainda pouco investigado e com amplo campo ainda a pesquisar, reitero o discurso da ousadia em estar norteando essa análise poética sob o prisma de três estilos de criação literária: **o sensual, o religioso e o desencantado**. Reiteramos mais uma vez, que a sua poética não consiste necessariamente nessa trilogia temática; este recurso analítico que adotamos é com fins didáticos, evitando uma possível análise desconexa e desvairada da sua obra. Diante deste pressuposto, há uma inextricável necessidade de estudar esses aspectos temáticos, como forma de entender o poeta Eurico Alves e a sua personalidade mutante e inquieta frente ao modernismo brasileiro.

Cumpre esclarecer que mesmo que a Bahia estivesse nos primórdios do século XX ainda a cultivar o parnasianismo e o simbolismo, o poeta feirense possuía o caráter de ruptura e inovação, muito próprio daqueles que buscam o novo na criação literária. E o seu poema revela-se modernista não apenas no plano da forma, mas igualmente no da ideologia. Eis a razão de encontrarmos em sua obra aspectos rítmico e lúdico que induzem ao rompimento com o tradicionalismo parnasiano, instaurando portanto a transgressão da ordem passadista.


No tocante a construção formal da poética de Eurico Alves, é interessante pontuar que ele rompe totalmente com os convencionalismos (metro, rima, ritmo) e cria uma independência na produção do texto poético, saindo da precocidade que o momento assinalava para a livre expressão do Modernismo. Entretanto, sua entrada no novo estilo, não se processa de forma violenta – como se deu com Oswald de Andrade –; é antes um abandono consciente e deliberado, judiciosamente buscado pelo autor.

Nas três modalidades temáticas que analisaremos oportunamente, apresentaremos a poética de Eurico Alves abandonando o servilismo passadista e buscando um novo espírito literário e histórico com a desenvoltura de um cantor apaixonado, que aprofunda os motivos regionais nordestinos, colorindo sua expressão poética de elementos da cultura negra, ferindo a mística com um sarcasmo religioso e por fim, interpretando o mundo de forma desiludida e amarga povoada de alguns seres mitológicos, entregue a uma angústia metafísica profunda, embalada por uma erudita tristeza do mundo em um instante de mergulho interior.

A natureza mutável de Eurico Alves contribui para que sua obra ganhe um caráter sensual e de certa forma transgressor, visto que a sua temática suscita o relacionamento amoroso do poeta com a cidade/mulher amada. Esse detalhe poético de Eurico Alves é perfeitamente percebido pela professora Rita Olivieri quando diz: “a personificação da cidade é tratada como uma mulher sedutora e sensual, e mais, o corpo feminino ocupa o espaço da criação poética, representando o desejo” (1987, p.35-47). É essa fome de sensualidade que o provoca na aventura da pesquisa de uma linguagem nova, cobrando-se na agitação de uma arrebatada sensibilidade poética. E como cantor de emoções, ele pinta o Nordeste de cores fortes, cultuando a terra, a gente, os costumes, o elemento negro, a culinária, a dança, a magia, os mitos e os encantos.

Antes de entrarmos no campo de análise da obra poética de Eurico Alves, chamamos atenção para a liberdade assumida no campo da palavra. A liberdade sobretudo da sintaxe, despojada das obrigatoriedades rígidas da gramática, levou este poeta baiano à atualização de nosso lirismo, sob o signo dos novos tempos. Assim, abandonando a lógica parnaso-simbolista pela liberdade formal e estilística, ele estava caminhando com um mundo que deixava de aparentar uma estrutura lógica e inteligível, frente a destruição e a morte instauradas em consequência de uma primeira guerra desastrosa para as nações.


Diante deste quadro, Eurico Alves como todo poeta modernista, se viu desobrigado de organizar o mundo estético conforme regras lógicas. Daí o destaque para o aspecto sensual, porque retrata a ordem natural das coisas e produz um movimento artístico, embasado numa nova filosofia do homem, da sociedade e da cultura. É o que podemos observar em “Bahia de todos os Santos”.

Bahia, minha Bahiazinha,
Vou escrever hoje o teu poema, terrinha do meu coração!
Bahia de todos os Santos,
És u’a morena preguiçosa
certas horas,
dormindo descuidada,
 na rede azul que o mar balança.

Numa visão telúrica, Eurico Alves inicia o poema “Bahia de todos os Santos” evocando a sua terra numa declaração carinhosa e apaixonada. Neste mesmo instante a fantasia erótica do poeta começa a aflorar-se, transformando, ou melhor, personificando o objeto de criação poética, a terra baiana. Essa mesma sensualidade se estende também

aos versos seguintes, onde o lamento erótico se faz acompanhar de uma grande ternura que subjaz em cada verso cantado.

És faceira,
apetitosa,
e dengosa,
de seios túmidos e pontudos como jabuticabas, verdes e enormes.
Os palacetes Martins Catharino,
O velho e o novo,
São as tuas pomas encardidas
Que o sol morde com sensação,
O dia inteiro

Eu gosto de ti,
Minha Bahia
Porque és u'a morena educada,
Que tudo sabe e tudo faz.
Eu gosto de ti, quando nos matos, nos candomblés
 Tu te remexes devagarinho.

Percebemos no final deste fragmento três vocábulos que sintetizam a eroticidade da poética de Eurico Alves, já aludindo para um possível diálogo com a cultura negra. São eles: *matos*, *candomblés*, *remexes*. Que relação convergente teriam esses vocábulos?

Sabemos que o culto dos negros africanos no Brasil foi originalmente proibido pelo colonizador. Mas, como diz Oswald de Andrade no seu Manifesto Antropófago: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo”¹. Com esta resistência negra, e para

¹ Manifesto Antropófago, 1928

escapar às várias emboscadas que o sistema escravocrata preparou para exterminar o culto nagô no Brasil, a prática do candomblé se constituiu como uma possibilidade concreta de agrupamento gregário, além de móvel cultural pela incorporação de traços de bailado, teatro, música, apaziguando a dor dos maltratados e da saudade da família perdida em engenhos desconhecidos. O surgimento destes centros de candomblé representava um testemunho vivo da memória coletiva destes negros. É desta conservação mítica cultural, que surge o mágico, o dinâmico, o colorido e o erótico; elementos esses, representados e incitados pela proximidade com as árvores e florestas, consideradas locais de habitação dos ancestrais e patriarcas da religião.

Em sua poética, Eurico Alves seleciona e combina os três vocábulos, mostrando através da estrutura sintética da poesia a multisignificação histórica e cultural que subsiste em cada um deles. Ainda com o seu toque de sensualidade, Eurico Alves apresenta os padrões alimentares do povo baiano, assim como os seus frutos, verduras e os condimentos exóticos. Há em cada prato ou fruto apresentado, uma carga erótica que por vezes personifica o objeto tornando-o lúbrico.

Bahia,
o teu vatapá gostoso
esta parecendo, digo sério,
um manjar do céu.
... ..

E me ri muito, naquela noite, na “Petisqueira”,
vendo um carioca almofadinha
comendo
e chorando
com o ardor



da pimenta de cheiro
e da malagueta.
E todo sulista
quer provar,
embora chorando, do teu efó apimentado,
deste caruru que sabes fazer com sururu, e do vatapá doirado e
do acarajé amassado por ti.



Assim, percebemos que a paisagem humana e social da Bahia desponta ao lado do reiterativo das comidas, reconstituindo as figuras típicas, os nossos usos e costumes, finalizando por intensificar o apelo erótico e reproduzir a impressão definitiva do sincretismo religioso que reina nesta terra.

A Bahia é religiosa,
Ela crê em Nosso Senhor.

... ..

Estou ouvindo a música dos teus benditos alegres.

... ..



Estou vendo a ponte de São João
que parece um braço magro de mulher velha e pelancuda.

... ..

Todavia, não podemos considerar o poeta Eurico Alves como um homem preso à religiosidade ingênua e simples do meio sincrético nordestino. A religiosidade evidenciada no poema “Missa” tem o caráter investigador, erudito, com um leve tom sarcástico. Neste poema percebemos o aflorar das reminiscências do poeta. As suas memórias

exploram a sua interioridade e conseqüentemente as suas relações com o mundo religioso; cheio da impregnação católica, próprio da região.

Na manhã preguiçosa, anda uma alegria derramada na vila.
Vai haver a missa do mês e tudo denuncia felicidade.

Interessante este cheiro vivo de velhas roupas guardadas,
Que vaga no ar bulhento de festa.
Algumas roupas estão amarrotadas, outras acariciadas de traças
Simplesmente.

Tão alegre a igreja de Santa Luzia!
Encaminha-se para lá a gente abastada, discreta,
com ares circunspectos de respeito e distinção.
As senhoras em dramáticas atitudes de recolhimento,
as mocinhas imponentes em vestidos novos;
os senhores tem aspectos de antigos servidores da Guarda Nacional.

Que orgulho em ser a gente aristocrática da vila!

Todos rezam agora em piedoso recolhimento.
E é contagiosa a contrição desta gente rezando.
Sinto necessidade de bulir levemente com os lábios,
imitando a gente fina da vila,
para dar atestado de pessoa respeitável, discreta, sisuda.
Nem é preciso rezar.
Basta usar nova roupa, mesmo sem passar a ferro.

Eu devia de Ter nascido neste rincão, nesta vila
e agora ter esta piedade na missa de cada mês.



Voltam todos satisfeitos da Igreja, satisfeitos, contentes

No poema “Missa” apesar da expressão inicial (*na manhã preguiçosa*) revelar calma, percebemos um cenário luminoso e festivo de um dia de missa em uma vila. Em sua produção textual o poeta tem a preocupação de criar imagens sequenciadas que aos poucos vão situando o leitor no espaço imaginário criado. Assim, ele nos apresenta o espaço-temporal (*manhã preguiçosa*), a atmosfera (*denuncia felicidade*), para depois colocar em cena as personagens. Mas o interessante neste esboço social é a forma como ele, através de vestuários, traços físicos e estéticos vai mapeando a sociedade para a partir deste mapeamento, colocar as suas impressões com um leve sarcasmo inerente a todo aquele que investiga a alma humana.

Finalmente, “Rimance da sombra vazia” representa o que denominamos por estilo desencantado do poeta. Como já foi abordado no início do texto, a interpretação do mundo desiludido e amargo pelo sensível poeta, torna-se muito próxima do que Schopenhauer chamou de “estado estético”. Esse estado estético consiste na contemplação do próprio passado de forma soberana e quase indiferente. E é exatamente este tom que se faz representado neste poema.

Sou o homem que perdeu todos os caminhos...

Perdi-me no imenso mundo sem bússola.
O mundo me veio cheio de sombras desumanizadas
e repleto de uivos de máquinas sem alma.

Perdi-me, sem rota, nos vazios caminhos sem destinos...

Sem músicas, sem embalos de carinhos os rumos que pisei...

Já agora não quero que os meus passos me voltem ao início dos caminhos,

dos longos caminhos esquecidos,
trilhados sem metas sem sombras para o corpo,
sem alegria para a alma.
Que me darão as sombras da noite em que se afundaram os meus
passos?
Agora somente a triste farândula de horas adolescentes em
coma,
réquiens de instantes que podiam Ter sido infinitos.
Que mais me poderão dar agora as sombras da longa noite,
da noite imensa em que tudo se apagou?

Pelos meus olhos risca o frio riso do tempo inútil,
que passou vaiando o meu destino.
Afrodite viveu nas minhas mãos, deixou uma alma sonora na
minha boca,
e o pecado era bom como laivo de estrela cadente.
Conheço a estranha legenda amarga dos meus passos perdidos,
pelos caminhos em busca das horas que ficaram vazias,
das horas que dançaram ironicamente à minha frente como ado-
lescentes
e sei o peso do silêncio, da inutilidade dos atos que se entor-
pecem,
sem sentido e sem expressão...

que mais me poderão dar agora as sombras da longa noite?
Resta-me apenas fechar a boca vazia do silêncio que encobre os
meus passos,
enchê-la com a minha sombra longa,
longa e sem destino agora em frente ao sol,
a minha sombra dolorosa e inexpressiva como sonho morto.



Apesar da evidente desilusão diante da vida, não há uma nostalgia piegas. Há tão somente um olhar para o passado buscando nele, algo que justifique a razão do existir humano. As meditações apresentadas neste fabuloso poema, podem ser comparadas com as meditações de O Eclesiastes (livro bíblico que medita sobre a instabilidade da vida humana) ou podem ser comparadas com a angústia de Edgar Allan Poe em “O corvo”².

Assim, podemos entender diante deste poema que a experiência da vida e a observação do mundo, a autoanálise, a consciência de suas inferioridades, os ressentimentos acumulados, a que se somou o trabalho de leituras e o seu amadurecimento pessoal, tornaram-no desencantado diante da sua luta poética.

Isto posto, a obra de Eurico Alves tem o mérito de refletir o tempo e o meio em que viveu; os seus temas são os da vida nordestina. Porém, ele soube ser nacional e popular sem perder o seu caráter universal; pois, ao tratar os problemas de um povo específico, ele refletiu os problemas dos povos; seus costumes, suas preocupações, seus ideais, suas dificuldades, recolhendo a experiência vital de cada um e acumulando em sua alma de poeta.

² Famoso poema traduzido para a língua portuguesa por Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

PRIMEIRO CAPÍTULO

BERNAND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

BERNAND, Zilá & CAMPOS, Maria do Carmo (orgs.) **Literatura e Americanidade**. Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade**. Florianópolis: UFSC, 1992.

BORGES, Jorge Luis. **Sete noites**. México: Max Limonad. 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3ª edição. São Paulo: Cultrix, 1992.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Mitologia Grega**, (vol. I, II, III). Petrópolis: Vozes, 1992.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAILLOIS, Roger. **O Mito e o Homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1938.

COSTA, Edil Silva. **Cinderela nos entrelaces da tradição**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, EGBA, 1998.

DAMULAKIS, Gerana. **Sosígenes Costa: o poeta grego da Bahia**. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1996.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1986.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal. (1999)

SEGUNDO CAPÍTULO

ADORNO, W. Theodor. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmento filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, tradução: Guido Antônio de Almeida, 1991.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas-6 Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna**. 4ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 2ª edição, São Paulo: Ática, Série Princípios, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. & CASTELO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: das origens ao realismo**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. & CASTELO, José Aderaldo. **Modernismo**. 9ª edição, São Paulo: DIFEL, 1983.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, (Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio), 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 12ª edição, Rio de Janeiro: Graal, organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 39ª edição, São Paulo: Record, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: NOBEL, 1986.

SANTIAGO, Silviano. **Vale Quanto Pesa**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da Letra**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

TERCEIRO CAPÍTULO

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: obras completas, v. I. 1974.

ALENCAR, José de. **Sonhos D'ouro**. São Paulo: Ática, 1982.

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

BERNAND, Zilá & CAMPOS, Maria do Carmo (orgs.) **Literatura e Americanidade**. Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

BERNAND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

BORGES, Jorge Luis. A poesia. In: **Sete noites**. São Paulo: Max Limonard. 1980.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTELO, José Aderaldo. **Manifestações Literárias da era colonial**. S.P.: Cultrix, 1967.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A cultural no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.1987.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2000.

FOUCAULT, Michel. Representar In: **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do paraíso**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MOREIRA, Maria Eunice. **Nacionalismo Literário e Crítica Romântica**, RS: IEL, 1991.

- OLIVIERI-GODET, Rita. & SOUZA, Lícia Souza. **Identidades e representações na cultura brasileira**. João Pessoa: Ideia, 2001.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luis Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.
- LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. São Paulo: Pioneira, 1983.
- LÉRY, Jean de. **Viagem à Terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1980.
- PAIVA, Aparecida et al. **Democratizando a leitura: pesquisa e prática**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- SANCHES NETO, Miguel. **Herdando uma biblioteca**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso Latino-americano, In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004. 231p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Bases do Romantismo Brasileiro, In: **História da Literatura Brasileira**. R.J.: Bertrand, 1988.
- THEVET, André. **As singularidades da França Antártica**. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia, 1978.
- TODOROV, T. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FARES, Josse; NUNES, Paulo. Abre-te, sésamo! Ou por uma poética da oralidade. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins. **A escolarização da literatura literária: o jogo do livro**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.
- WEBER, João Hernesto. **A Nação e o Paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

QUARTO CAPÍTULO

ASSIS, Machado de. **Crônicas – Volume III. Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Forense Universitária, 2013.

BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis: Antologia & Estudos**. São Paulo: Ática, 1982.

BOMFIM, Manoel. **O Brasil nação**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. São Paulo: Ática, 1990.

FREITAS, Marcos Cezar de. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

LIMA, Oliveira. **Formação histórica da nacionalidade brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PINTO, Rolando Morel. **Contrastes e Confrontos**. São Paulo: Cultrix, 1975.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Veja, 1999.

QUINTO CAPÍTULO

ALVES, Eurico. **Poesia Eurico Alves**. Salvador: Fundação das Artes Empresa Gráfica da Bahia, 1990.

ALVES, Ívia. **Arco & Flexa**. Contribuição para o estudo do modernismo. Salvador: Fundação Cultural, 1978.

BERNAND, Zilá. **O que é negritude?** São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: **Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVIERI, Rita. Para ler Eurico Alves Boaventura. In: **Sitientibus**, Feira de Santana, 4 (7): 35-47, 1987.

SANTANA, Valdomiro. **Literatura baiana, 1920-1980**. Rio de Janeiro: INL, 1986.

SODRÉ, Nelson Werneck. Estrutura da Sociedade Colonial. In: **história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

Formato: 15mm x 21mm
Tipologia: Linux Libertine
Papel miolo: Off-set 75g/m²
Papel capa: Cartão Supremo 250g/ m²
Impresso: Infographics Gráfica e Editora

A publicação que ora se apresenta ao leitor foca a leitura literária na escola. Ao longo do texto, destaca-se a necessidade de compreensão do texto literário como fenômeno complexo, cuja abordagem, mesmo no contexto escolar, pode propiciar aos estudantes o conhecimento de si, do outro e da sociedade.

Essas propriedades já seriam mais do que suficientes para atestar a pertinência da abordagem didática do letramento literário na escola. Contudo, as análises literárias apresentadas neste texto evidenciaram que a complexidade inerente ao fenômeno literário, que deveria ser valorizada como um mecanismo e uma possibilidade de ruptura com a fragmentação do saber própria da racionalidade científica e tecnológica que caracteriza o mundo ocidental desde o positivismo, está sendo entendida pelos professores da educação básica como um fator que provoca o desinteresse dos estudantes pela leitura.

Ciente das especificidades do texto literário e de sua importância no desenvolvimento da competência leitora, bem como na formação de cidadãos críticos, Maria de Fátima Berenice da Cruz transita entre a universidade e a escola, promovendo nesses espaços constantes diálogos entre docentes e discentes, desenvolvendo pesquisas e análises de textos literários e práticas de leitura com o intuito de melhor compreender os problemas que afetam a abordagem didática da leitura literária na escola. Ao proceder dessa forma, não apenas constrói uma abordagem didático-metodológica bem fundamentada, mas revela, sobretudo, uma trajetória de comprometimento com um projeto de educação libertadora que merece ser compartilhada com todos aqueles que estão envolvidos com a busca de soluções para os problemas do ensino de linguagem.