

Emanoel Pires

Messias Lisboa Gonçalves

(Orgs.)

cancioneiro



Compêndio de crítica literária

escritores(as) maranhenses em discussão

COMPÊNDIO DE CRÍTICA LITERÁRIA

EMANOEL PIRES

MESSIAS LISBOA GONÇALVES

(ORGANIZADORES)

**Compêndio de crítica literária: escritores(as)
maranhenses em discussão**

c a n c i o n e i r o

Copyright © 2026 by Emanuel Pires, Messias Lisboa Gonçalves (orgs.)

Todos os direitos reservados.

Projeto gráfico e diagramação

Ronyere Ferreira

Capa

Alexandre Mesquita

CANCIONEIRO

Editores

Márcio Douglas de Carvalho e Silva

Ronyere Ferreira

Conselho editorial

Héctor Fernández L'Hoeste (Georgia State University, EUA)

Henrique Buarque de Gusmão (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Johny Santana de Araújo (Universidade Federal do Piauí, Brasil)

Kátia Rodrigues Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)

Nancy Yohana Correa Serna (Universidad Nacional de Colombia, Colômbia)

Talyta Marjorie Lira Sousa (Universidade Federal do Piauí, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Compêndio de crítica literária: escritores(as) maranhenses em discussão / Emanuel Pires,
Messias Lisboa Gonçalves (orgs.). – 1. ed. – Teresina: Cancioneiro, 2026.
308 p.: il.

ISBN: 978-65-5330-100-9

1. Literatura Brasileira – História e Crítica 2. Crítica Literária 3. Escritores Maranhenses
4. Intelectuais 5. Linguagem 6. Memória Literária I. Título

CDD: B869.09

Ficha catalográfica elaborada por Larissa Andrade, CRB 3/1179

EDITORA CANCIONEIRO

Teresina - Piauí

www.editoracancioneiro.com.br

contato@editoracancioneiro.com.br

Sumário

Introdução.....	9
Maria Firmina dos Reis: uma análise das personagens em <i>Úrsula</i> (1859) e <i>A escrava</i> (1887).....	11
<i>Luisa Mara Silva Lima</i>	
<i>Luíla Silva Lima Farias</i>	
<i>Emanoel Pires</i>	
Diários de Josué Montello: breves registros da sua jornada intelectual	25
<i>Saulo Barreto Lima Fernandes</i>	
<i>Douglas Rodrigues de Sousa</i>	
Laura Rosa, a <i>violeta do campo</i>	47
<i>Maria de Nazaré Barreto Trindade</i>	
“Era uma vez uma cidade e a cidade já era”: os espaços de memória na poesia de Dyl Pires e Celso Borges.....	91
<i>Kércya Rayanne da Costa Santos</i>	
<i>Silvana Maria Pantoja dos Santos</i>	
A representação da identidade cultural sertaneja na canção “Luar do sertão”, de Catullo da Paixão Cearense.....	111
<i>Maria Rita Silva Ramos</i>	
<i>Solange Santana Guimarães Moraes</i>	

O espaço literário como elemento de representação da identidade de resistência negra e reconstrução histórica em <i>Os Tambores de São Luís</i> , de Josué Montello.....	129
<i>Janaira Caroline da Silva Rodrigues</i>	
<i>Herasmo Braga de Oliveira Brito</i>	
A dualidade estilística de Aluísio Azevedo.....	153
<i>Dariana Paula Silva Gadelha</i>	
<i>Elen Karla Sousa da Silva</i>	
Os aspectos trágicos no romance <i>Julietta, coisa e tal</i> , de Rodrigues Marques.....	175
<i>Aerlys Pinheiro dos Santos</i>	
<i>Solange Santana Guimarães Moraes</i>	
Memória e esquecimento: um estudo comparativo entre “Litania da velha” e “Margens secas da cidade”	195
<i>Luana Mendes</i>	
<i>Sílvia Oliveira Cunha Moura</i>	
<i>Naiara Sales Araújo Santos</i>	
<i>Linda Maria de Jesus Bertolino</i>	
Memória, espaço e imagens arquetípicas em <i>O mulato</i> , de Aluísio Azevedo.....	213
<i>Beatriz Rodrigues Cunha de Oliveira</i>	
<i>Bianca Borges de Araujo Cardoso</i>	
<i>Josenildo Campos Brussio</i>	
A presença do gótico em <i>A virgem da tapera</i> , de João Clímaco Lobato.....	237
<i>Elijames Moraes dos Santos Muniz</i>	
<i>Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira</i>	
<i>Alexandra Araujo Monteiro</i>	

Osculário: a complexidade humana nas faces de um beijo..... 257

Maria Raimunda Feitosa Almeida

Gilberto Freire de Santana

Poesia e materialidade no livro-poema *Mundo de Mundim*,
de Lília Diniz..... 277

Nellihany dos Santos Soares

Erica Cristina Rodrigues Nascimento Lima

Flávia Roberta Menezes de Souza

Sobre as autoras e os autores..... 295

Introdução

Pensar a literatura é também mergulhar o pensamento no humano em sua travessia pela linguagem. No Maranhão, essa travessia se densifica, não apenas como herança, mas como permanência, reverberação e gesto de reexistência. Essa literatura que vem a luz do nordeste brasileiro de hoje e de ontem não é mero espelho do mundo; é mundo em si, forma de dizer o indizível e de inscrever sentidos.

Este *Compêndio de crítica literária: escritores(as) maranhenses em discussão* nasce sob a égide dessa travessia. Ao reunir estudos que se lançam nas obras de escritoras e escritores maranhenses, a presente coletânea desvela-se como campo de escuta e pensamento, um lugar onde a crítica se oferece não como fechamento de sentidos, mas como abertura e provocação poético-filosófica diante da palavra que se doa e resguarda-se.

Cada capítulo aqui contido é mais que um exercício interpretativo: é um gesto de presença. A presença de Maria Firmina dos Reis, Aluísio Azevedo, Josué Montello, João Clímaco Lobato, Catullo da Paixão Cearense, Lília Diniz, Laura Rosa, Dyl Pires, Celso Borges, Rodrigues Marques, Arlete Cruz e Antonio Coutinho, que se tornaram matéria de reflexão. Mais do que revisitá-los, os capítulos propõem confrontá-los, no sentido nietzschiano do termo: colocar-se diante, deixar-se afetar.

Habita neste compêndio uma inquietação comum: a indagação crítica sobre o lugar do humano, da linguagem e da memória no fazer literário. Em sua pluralidade de vozes e temas, o livro desenha um percurso que vai do trágico ao lírico, do social ao arquetípico, do espaço à identidade. Não há aqui uma síntese apaziguadora e uniformizante, mas um movimento originário, que interroga, desloca e propõe novas lentes de leitura e o alargamento do pensamento literário.

Neste sentido, ler esta obra é aceitar o convite ao pensamento. Um pensamento que se faz com o texto e contra ele, que não se contenta com a

repetição dos cânones, mas busca escavar a sua espessura. Um pensamento que compreende que toda literatura é também uma política do sensível e uma ética do dizer.

Que este compêndio possa, portanto, servir como passagem: da leitura à escuta, da crítica à criação, da memória ao porvir.

Emanoel Pires
Messias Lisboa Gonçalves
(organizadores)

Maria Firmina dos Reis: uma análise das personagens em *Úrsula* (1859) e *A escrava* (1887)

Luisa Mara Silva Lima

Luíla Silva Lima Farias

Emanoel Pires

Introdução

Ao falarmos de personagens, das suas funções e características em uma ou mais narrativas, estamos falando de uma parte essencial na construção de ideias de um autor, época e/ou sociedade. É um elemento decisivo, arquitetado para contar, viver e representar histórias, independentemente se expressa ou não um fato da vida do autor, ou dos leitores. Ela existe, claro, no interior da narrativa e no contexto social real quando o leitor a transporta para a vida dele, no momento da leitura literária, tornando-a um elemento vivo e ativo. Inclusive, se bem construídas, teremos a impressão de que as personagens estão contando a nossa história e situações vividas por nós, leitores, ou melhor ainda, teremos a sensação de estarmos na narrativa.

Nesse sentido, pensar em obras literárias maranhenses e em personagens enquanto reflexo verossímil da sociedade requer um estudo acerca desses elementos no que tange à vida, período contextual e ao percurso literário do autor, ou melhor, nesse caso, da autora.

A escolha desse estudo nasce do interesse em compreender a importância e a representação das personagens no contexto social oitocentista, período de grande relevância para a literatura. Assim, dentre tantos escritores de destaque, trabalha-se com a escritora Maria Firmina dos Reis, pois a sua trajetória é marcada por uma ampla contribuição na área da educação, tendo atuado como professora no ensino primário de 1847 a 1881, além de ter atuado também no campo literário.

É importante pontuar, ainda, que ela foi considerada a primeira mulher a escrever sobre o abolicionismo, consolidando-se como representante

dessa temática na literatura maranhense com histórias recheadas de personagens negros atuando ativamente, o que dificilmente se encontra nas narrativas daquele contexto, nas quais as personagens negras eram vistas, na sua maioria, em papéis secundários.

Ainda sobre Maria Firmina, pode-se afirmar que foi consagrada, ainda que tardiamente, como um grande destaque no cenário literário brasileiro, tendo como principais obras em prosa: *Úrsula* (1859) e *A Escrava* (1887). Ambas pertencem à tendência literária Romantismo, um movimento que evidencia as emoções, a subjetividade, a liberdade e o nacionalismo. Este movimento literário, dizem os manuais de historiografia literária, chegou ao Brasil no ano de 1836, após a recém-independência do país, dividindo-se em três gerações: Nacionalista ou Indianista; Mal-do-século; e Condoreira. Tendo isso em vista, ressaltamos que as duas obras citadas anteriormente têm um valor literário, histórico e cultural riquíssimo. Além de pertencerem e enaltecerem a literatura maranhense, possuem um caráter denunciativo e informativo, retratam costumes, vícios e ações comuns da sociedade oitocentista, não deixando de lado os aspectos românticos como a categorização de personagens em anjos e demônios, heróis e anti-heróis.

Nessa perspectiva, o presente estudo realiza análises das obras citadas anteriormente com o olhar voltado para a caracterização das personagens, tanto de perfil feminino quanto de perfil masculino, com o intuito de perceber o processo de construção histórica/social dessas personagens do século XIX e suas representações sociais. Uma vez que esses seres fictícios são marcados como símbolos de temas sociais do século XIX, entre eles, inclusive, a escravidão.

De acordo com Jaqueline Santos (2018), Firmina dos Reis “é um exemplo entre os literatos que procuraram não apenas pensar a sociedade brasileira de seu tempo, mas também transformá-la por meio da literatura” (Santos, 2018, p. 11). Tendo como base essa afirmação, os nossos estudos são pautados em uma linha qualitativa, de base bibliográfica, com diversas leituras sobre a autora, seu estilo literário, suas obras e sobre a literatura do século XIX. Entre os estudos que integram a fundamentação teórica deste trabalho, destacam-se os estudos de Samuel Castro (2015), Daniela Santos e Tereza Carvalho (2018), Jaqueline Santos (2018), por trazerem considerações importantes em torno dos temas abordados neste espaço.

Ainda sobre a autora, é notável que as obras de Maria Firmina dos Reis, as que integram este estudo, constituem-se sob os moldes românticos, tendo como pano de fundo uma crítica à sociedade brasileira oitocentista. Desse modo, a autora constrói suas personagens para corporificar denúncias, temas e tipos sociais, mantendo os aspectos românticos nas narrativas, além de dar destaque e voz às personagens negras.

Por fim, antes de seguir para a análise proposta, acredita-se ser necessário destacar o conceito de personagem que guia essa pesquisa: A personagem é vista como um ser fictício que dá significado ao texto literário e é a partir da sua construção que o narrador cria espaços, meio e relações. Dessa forma, analisam-se as personagens no tópico seguinte, de acordo com Beth Brait (2017, p. 70), encarando-as “como ser fictício, com forma própria de existir” sendo situadas pela autora “na especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (Brait, 2017, p. 70).

Úrsula e A Escrava: personagens e suas representações sociais

A representação de pessoas negras e escravizadas na literatura do século XIX, em sua maioria, destacava o negro submisso, escravizado e salvo ou morto pelo branco, sem destaque para os dramas cotidianos e humanos experienciados pelo povo negro na sociedade escravista. Assim sendo, para Lizbeth Goodman (1996, p. 2, tradução nossa) “a literatura é uma das muitas formas de representação cultural (como as artes visuais, a fotografia, a televisão, o cinema e a publicidade) na qual as relações de gênero são rotineiramente retratadas”¹.

Soma-se a essa constatação as questões raciais, ou seja, parafraseando Goodman, a Literatura pode reforçar os estereótipos raciais quando cria representações novas ou libertações de raças. A autora cita como exemplo os romances românticos do século XIX como uma representação das relações sociais entre os gêneros. Portanto, neste trabalho, temos as obras *Úrsula e A Escrava* como uma representação das relações sociais e individuais dos afrodescendentes no século XIX.

1. No original: “Literature is one of the many forms of cultural representation (like the visual arts, photography, television, film, advertising) in which gender relations are routinely depicted”.

Inicia-se então, abordando sobre o livro *Úrsula*, publicado sob o pseudônimo de “uma maranhense” e alguns anos antes do livro *A Escrava*, em 1859, salienta-se que o romance, que pertence ao romantismo gótico. Além de ser carregado de ideias abolicionistas, caracterizado como uma narrativa que contém pessoas negras e escravizadas em papéis ativos no desenrolar dos acontecimentos que cercam os protagonistas — Tancredo e Úrsula. Portanto, é notável que a autora usa da escrita para confrontar a sociedade oitocentista indiretamente. Samuel de Castro (2015), que estudou na sua monografia a representação da escravidão do século XIX na obra *Úrsula*, pontua justamente a afirmação anterior. Assim, para ele:

Maria Firmina, em *Úrsula*, denuncia os horrores da escravidão e assim o faz sem afrontar diretamente a sociedade escravocrata que iria ler sua obra, já que a literatura canônica não pretendia afrontar ou representar a realidade de sua época (Castro, 2015, p. 13).

Essa denúncia acontece, na visão de Castro (2015), quando ela utiliza a estrutura dos romances canônicos como uma cortina de fumaça para realizar críticas à sociedade brasileira vigente e denunciar as atrocidades da escravidão por meio das personagens secundárias, o que não era esperado pelas obras literárias canônicas da época. É possível observar, então, duas facetas da obra: um romance romântico, escrito exclusivamente para o Romantismo, construído com as temáticas comuns desse movimento literário, sem muita surpresa e muito convencional; e a outra faceta de um romance de intervenção.

No que diz respeito à primeira face, ela pode ser descrita como uma história de mocinho e mocinha apaixonados, lutando contra um vilão, que seria o comendador, irmão de Luiza B., se esforçando o máximo para desfazer o laço amoroso que há entre os dois. Para que isso ocorra, o comendador Fernando captura Susana e Túlio, figurando assim como o principal vilão.

Como herói da história, temos a personagem masculina Tancredo. O livro inicia com a sua presença, quando ele sofre um acidente após sair de casa brigado com o pai e a amante dele, Adelaide. Observa-se:

De repente o cavalo, baldo de vigor, em uma das cavidades onde o terreno se acidentava mais, mal podendo conter-se pelo langor dos seus lassos

membros, distendeu as pernas, dilatou o pescoço, e dando uma volta sobre si, caiu redondamente. O choque era por demais violento para não despertar o meditado viajor: quis ainda evitar a queda: mas era tarde, e de envolta com o animal rolou no chão (Reis, 2018, p. 52).

Por outro lado, sobre a outra faceta do romance, caracterizada como romance de intervenção, se dá pela relação entre Túlio e Tancredo. O jovem acidentado é socorrido por Túlio, o escravo da senhora Luiza B, mãe de Úrsula. É a partir desse encontro que Tancredo tem contato com Úrsula, pois a jovem donzela e sua mãe ajudam cuidando da sua enfermidade e assim começa um sentimento afetuoso entre Úrsula e o cavaleiro, que se recuperava lentamente na casa da senhora Luiza B.

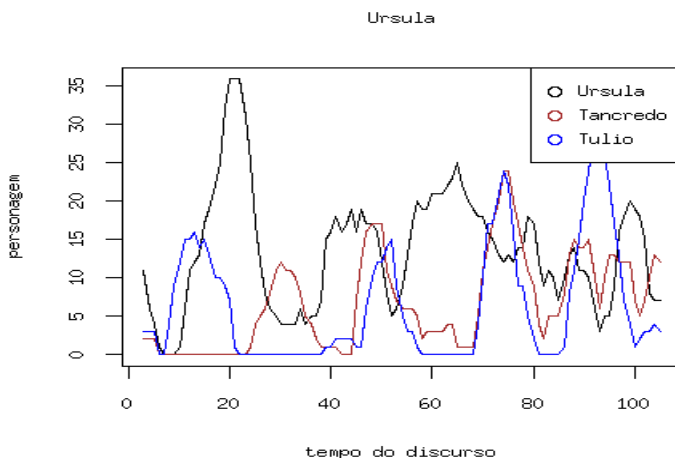
Certamente, ao observamos as características atribuídas a Túlio, pode-se constatar que a autora maranhense caracteriza esta personagem como uma figura ficcional digna, carregada de princípios cristãos, um homem negro e honrado, como descrito no seguinte trecho: “os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista” (Reis, 2018, p. 55).

Ainda que Túlio tenha um passado muito doloroso e tenha sofrido muito quando foi preso, ele se mantém com um bom caráter, confiável e virtuoso. A autora evidencia o negro positivamente, o que surpreendeu a sociedade da época, quebrando, portanto, com os estereótipos idealizados em torno da figura negra literária como um ser desumanizado, estereótipo surgido em decorrência do sistema colonizador. O seguinte fragmento realça essa desconstrução em torno do sujeito negro:

O homem que assim falava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco anos, e que na franca expressão de sua fisionomia deixava adivinhar toda **a nobreza de um coração bem formado**. O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e em balde **o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a escravidão não puderam resfriar**, em balde — disse-mos — se revoltava; porque se lhe erguia como barreira — o poder do forte contra o fraco! (Reis, 2018, p. 54, grifo nosso).

A esse respeito, Santos e Carvalho (2018) pontuam: “na construção do romance, nota-se a presença das várias vozes do oprimido, e não só a voz da classe dominante, que até então se sobressaía nas narrativas, já que Maria Firmina reflete em sua obra a voz dos oprimidos do século XIX” (Santos; Carvalho, 2018, p. 35). Logo, à margem dessa história de amor entre Tancredo e Úrsula, Maria Firmina dos Reis apresenta as personagens negras, dando voz e ações a elas para contar suas histórias, dores e sofrimentos, conforme é demonstrado no gráfico abaixo, retirado da plataforma Linguateca – “um centro de recursos -- distribuído -- para o processamento computacional da língua portuguesa (Linguateca, 2015, n/p).

Gráfico 1: Tempo do discurso das personagens na obra *Úrsula*



Fonte: Linguateca, 2015

Como visto acima e discutido ao longo desse texto, o personagem Túlio, um homem negro, tem um tempo de discurso relevante. No entanto, além de Túlio, o romance constitui-se de outras personagens negras e escravizadas, ainda que não se constate no gráfico acima, como a personagem feminina Susana, que é como uma mãe para Túlio, o seguinte trecho confirma isto: “e aí havia uma mulher escrava, e negra como ele; mas boa, e compassiva, que lhe serviu como mãe” (Reis, 2018, p. 118).

Para Castro (2015, p. 15): “Susana é uma mulher negra de grande personalidade; é a representação da voz dos escravos”, pois no decorrer de um acontecimento, Susana conta a sua história como uma mulher livre que foi

capturada na África e levada para o Brasil em um navio negreiro, esse fato fictício narrado pela personagem Susana pode ser atribuído uma implicação histórica, conforme Santos e Carvalho (2018). Quando se analisa “esse relato de Susana podemos dar a ele uma conotação histórica, já que ele relata com precisão a realidade vivida por muitos escravos na vinda para o Brasil em navios tumbeiros” (Santos e Carvalho, 2018, p. 39). Disto isto, observe a cena descrita pela personagem:

Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados [...] davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e porca [...] é horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (Reis, 2018, p. 122).

No decorrer da narrativa, com base nas palavras de Castro (2015, p. 16), “Susana, assim como a escritora, é uma mulher que afronta o sistema em que está inserida”. Após a morte da senhora Luiza B. e da fuga do casal, ela foi capturada pelo senhor comendador Fernando, que a questionou sobre o local onde estaria Úrsula e o seu amado.

Neste ponto da narrativa nota-se uma Susana que se manteve fiel a Úrsula e sua mãe ao não denunciar o paradeiro dos dois. Tal atitude pode ser abordada como mais um retrato de um perfil, no qual o negro continua atrelado a uma servidão em prol de uma gratidão genuína e infundada. Ou seja, ao passo que Susana é uma persona que afronta o sistema, ela também se curva diante dele. Isto acontece porque apesar das personagens negras de Maria Firmina contarem as suas histórias e possuírem vozes na narrativa, elas estão inseridas em um contexto escravocrata. Esse contexto faz com que Susana enxergue a família de Úrsula como salvadora, isto porque para aquelas pessoas que não conheciam a liberdade, um flagelo de alforria era motivo de gratidão eterna.

Uma terceira personagem negra construída por Maria Firmina dos Reis, é Antero. Para Santos e Carvalho (2018): “sua participação no romance não é tão grande, como os dois primeiros, mas é de grande importância na construção do romance. Esse personagem, assim como Susana, tem o papel de guardião da memória da África” (Santos; Carvalho, 2018, p. 40), contudo, Antero é uma personagem que representa o estereótipo do escla-

vo colonial criado pelo sistema oitocentista, uma vez que era “um escravo velho, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcooolizadas” (Reis, 2018, p. 187). Como afirma Santos e Carvalho (2018), ele era um “estereótipo já construído pela sociedade e literatura brasileira oitocentista, como o negro viciado e sem responsabilidades” (Santos; Carvalho, 2018, p. 40).

Com base no que foi dito, de forma geral, Túlio representa o negro que sempre foi escravizado, sem liberdade desde o seu nascimento, mas que mantém a sua essência bondosa. Enquanto Susana é a representação da mulher negra que gozou da liberdade, a mais pura e inocente liberdade, mas isso foi roubado dela quando capturada e levada contra a sua vontade. Por outro lado, temos Antero, o negro que, na sua prisão, abusa do álcool, como uma forma de fuga da cruel realidade que o cerca.

Quanto à heroína romântica da história, Úrsula é caracterizada como uma mulher branca, sem pai, apenas com o amor da mãe, cheia de compaixão, de caráter digno, com uma beleza invejável e carregada de boas e doces atitudes. De acordo com Macena e Lais Bonamigo (2020, s/p): “apesar de relatar com a maior veracidade possível o modo cruel como os escravizados eram tratados no período oitocentista, através das ações do Comendador Fernando P. e pelo [...] Paulo B., Reis narra sobre a bondade com qual Úrsula e Luísa tratavam esses povos”.

Após este debate acerca de *Úrsula*, é chegada a hora de analisar o livro *A Escrava*, publicado em 1887, o qual explora ideias abolicionistas através das funções de suas personagens no cotidiano. Nesta obra, os personagens negros deixam de ser acessórios narrativos e são protagonistas, ou personagens secundárias, mas com suas histórias sendo contadas.

No conto *A Escrava*, Maria Firmina inicia o debate em um cenário privilegiado, através da argumentação de ideias abolicionistas que partiam de uma senhora dona de escravos. Logo, a autora não dá voz somente a uma personagem feminina em um contexto onde era esperado uma função inferior, a qual foi destinada durante séculos somente à mulher, que eram as obrigações domésticas, mas, sim, dá voz a uma mulher que faz parte desse sistema e que criticava as duras ações de outros senhores. Deste modo, a atuação da mulher no campo político, área exclusiva dos homens, foi considerada uma ação revolucionária. Observamos o seguinte trecho no qual a personagem feminina é situada no cenário social:

Em um salão onde estavam reunidas muitas pessoas distintas e bem colocadas na sociedade [...] O assunto era sem dúvida de alta importância. A conversação era geral; as opiniões, porém, divergiam. **Começou a discussão.** — Admira-me, — disse **uma senhora de sentimentos sinceramente abolicionistas**, — faz-me até pasmear, que se possa sentir e expressar sentimentos escravocratas no presente século, no século dezenove! A moral religiosa, e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu, desmoraliza e deprecia a nação inteira! (Reis, 2020, p. 8-9, grifo nosso).

Segundo Duarte, “Maria Firmina dos Reis desconstrói [...] a primazia do abolicionismo branco, masculino e senhorial” (Duarte, 2004, p. 279). A senhora, personagem da narrativa, é portadora das ideias abolicionistas, ela constrói essas ideias ao passo que permite que as personagens falem, especialmente as personagens negras. Já para Gomes Pereira:

[...] a essência do discurso abolicionista, no conto, gira em torno da palavra humanidade. A escravidão era condenada pela narradora, pois, segundo ela, anulava os padrões de humanidade a que todos têm direito, ao desaproximar o homem de sua imagem original (Pereira, 2017, p. 1139).

Quanto à personagem Joana, protagonista da narrativa, Firmina dos Reis estabelece no seu discurso a voz dos oprimidos ao expor tudo o que a personagem sofreu durante a sua vivência. Além disso, o seu relato também expõe o colonizador. Assim, Gomes Pereira (2017) afirma que: “o depoimento da protagonista é revelador de pelo menos três elementos do caráter do homem branco: a deslealdade, a crueldade e a bondade” (Pereira, 2017, p. 1137). A deslealdade e o caráter do senhor Tavares se comprovam nas suas atitudes, principalmente no episódio da falsa carta de alforria.

A princípio, Joana, filha de um indígena e uma mãe negra escrava, tinha sua liberdade comprada pelo pai com muito esforço, contudo, após a sua morte, Joana é escravizada e a sua mãe tem conhecimento que ela e o marido estavam sendo enganados. De acordo, ainda, com Gomes Pereira (2017, p. 1135): “há um organizado encaixe entre as personagens e os papéis sociais no contexto em que elas estão inseridas”, dado que há uma

representação de três figuras: o dominador, o dominado e o abolicionista. O autor assinala:

a) o dominador, que aparece na figura do senhor Tavares, representando, em termos ideológicos, o colonizador, além do feitor Antônio, seu subordinado; b) o dominado, que ganha voz com a escrava Joana, representando o colonizado, juntamente com Gabriel, seu filho; c) o abolicionista, no papel da personagem-narradora, assumindo a dupla função de denunciante e conciliadora de conflitos (Pereira, 2017, p.1135–1136).

O senhor Tavares e o seu feitor Antônio são peças que se opõem aos discursos abolicionistas na narrativa. Pois mantém, no contexto do conto, a elite formada pelos senhores de engenho e seus discursos conservadores, a fim de desvelar a visão que o colonizador tem do colonizado como produto unicamente destinado ao trabalho. Se em algum momento o colonizado ou o escravizado diminuísse o ritmo de trabalho, ou saísse da sua função, era considerado imprestável. O senhor Tavares, assim, mantém o sistema de governo da era colonial ao se apropriar de um povo e dominar suas atividades, como observado no trecho a seguir no seu discurso:

Esta negra, continuou olhando fixamente para o cadáver — esta negra era alguma coisa monomaníaca, de tudo tinha medo, **andava sempre foragida**, nisto consumiu a existência. Morreu, **não lamento esta perda; já para nada prestava**. O **Antônio, meu feitor**, que é um excelente e zeloso servidor, é que se cansava em procurá-la. (Reis, 2020, p. 64, grifo nosso).

Desse modo, levando em consideração tudo o que dito nos parágrafos acima, Maria Firmina dos Reis critica, nas duas obras, veementemente, a escravidão por meio de suas personagens masculinas e femininas, além de manter os aspectos do movimento Romântico. No desenvolvimento das narrativas (conto e romance) pode ser observado o contraste entre os perfis masculinos, os quais possuem tanto aspectos positivos quanto negativos, sobretudo, o perfil negro com uma descrição positiva, algo que rompia a visão da sociedade do século XIX. Por outro lado, existem personagens femininas negras que não só narram suas histórias, mas, também, participam do desenvolvimento da obra, influenciando e construindo os aconteci-

mentos finais das narrativas. Ademais, encontram-se figuras femininas que integram um espaço que por anos foi destinado ao perfil masculino, como exemplo temos Luísa B., que tem uma aparição tímida, e a senhora do conto *A Escrava*, que ocupa um protagonismo maior que a primeira.

Considerações finais

Dessa forma, Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, compõe suas narrativas literárias com perfis femininos e masculinos distintos, com características que fazem o leitor “olhar para a obra e para o autor *em si mesmos*” (Lima, 1968, p. 190, grifo do autor). As personagens estudadas são marcadas como símbolos de temas sociais do século XIX. Entre eles, inclusive, a escravidão, mantendo os aspectos românticos ao passo que causam uma evolução literária na criação desses elementos textuais, vestindo-lhes uma nova roupagem, não uma nova vida, mas um olhar para a vida que outrora lhes roubaram.

Maria Firmina dos Reis, um nome apagado por décadas da historiografia literária, constitui em seus romances a sua personalidade literária (a abolição), além de usar dos artifícios da escola literária romântica para criar uma literatura que atravessasse a sociedade brasileira oitocentista e a sociedade contemporânea com a sua genialidade. Portanto, estudá-la não é só importante para a literatura maranhense e seu reconhecimento, mas para o avivamento de um povo apagado, com um passado que vai além da escravização. Estudar suas obras é importante devido à preservação e o resgate histórico da representação das mulheres e pessoas negras na literatura brasileira, visto que, segundo Moraes Filho (1975), ela foi uma das primeiras romancistas brasileiras e a primeira romancista negra do Brasil.

Além disso, Maria Firmina dos Reis é um símbolo de representatividade para a sociedade. Seus escritos literários abordam questões sociais, raciais e de gênero, fornecendo um recorte valioso da sociedade brasileira do século XIX e da representação literária reconstruída por ela como novos olhares e perspectivas que refletem e estão alinhados também com debates contemporâneos.

Assim, com base nos pontos levantados, notamos que as duas narrativas de Maria Firmina dos Reis são compostas por poucas personagens, se-

jam elas personagens brancas ou negras, homens ou mulheres. Todavia são perfis que refletem sua sensibilidade e preocupação com questões sociais, raciais e de gênero; uma vez que a escritora maranhense aborda temas como escravidão, servidão, patriarcado e preconceito racial por meio das interações entre seus personagens, marcando assim relações sociais complexas, que refletem as hierarquias e desigualdades presentes na sociedade brasileira do século XIX.

Referências

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.

CASTRO, Samuel Mariano de. *A escravidão no século XIX representada em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. Brasília: Monografia em Literatura, 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro brasileira. In: Reis, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

GOODMAN, Lizbeth. *Literature and Gender*. New York: The Open University, 1996.

MACENA, Keyla Patrícia da Silva; BONAMIGO, Lais. Análise da obra oitocentista Úrsula sob a perspectiva das categorias gênero e raça. *XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-PE*, 2020, p. 1-16.

MORAIS FILHO, Nascimento. *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luís: Gráfica Gramada, 1975.

PEREIRA, José Gomes. Escravidão e loucura: uma leitura do conto “A escrava”, de Maria Firmina dos Reis. *Estudos linguísticos*, São Paulo, v. 46, n. 3, 2017, p. 1134-1144.

REIS, Maria Firmina dos. *A Escrava*. Rio de Janeiro: Galuba Editorial, 2021.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Daniela Soares dos; CARVALHO, Tereza Ramos de. A representação do negro escravo na narrativa *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. *Revista Humanidades e Inovação*, Palmas, v. 5, n. 1, 2018, p. 29-43.

SANTOS, Jaqueline Martinho dos. Literatura e história: o antiescravismo em Maria Firmina dos Reis – uma análise do conto “A Escrava”. *Memento - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, Três Corações, v. 9, n. 2, 2018, p. 1-13.

Diários de Josué Montello: breves registros da sua jornada intelectual

*Saulo Barreto Lima Fernandes
Douglas Rodrigues de Sousa*

Introdução

Poucos são os autores modernos que podem se considerar como um intelectual completo. Certamente Josué Montello foi um deles. Assim, diante desse reconhecimento da conquista em um patamar relevante no meio literário, do conjunto da obra apresentada e do calibre intelectual acumulado por Montello, muitos até poderiam ser levados a imaginar que, por um momento, o escritor tenha gradualmente reduzido ou até mesmo deixado de cultivar o hábito constante da leitura. Isso tudo em detrimento da abnegação que a escrita criativa requer, especialmente pelo fato de ele já ter produzido algumas de suas principais obras e obtido, inclusive, relevantes repercussões favoráveis no meio crítico literário. No entanto, essa suposição está longe de ser verdadeira.

Independente do momento e do gênero da obra a qual se encontrava submetido em sua produção, Montello – mesmo tendo alcançado o posto com dificuldades – jamais considerou renunciar ou deixar suas leituras em segundo plano, a fim de dedicar-se exclusivamente à produção literária. Não estar comprometido com uma leitura incutia, no âmago do romanista, um sentimento devastador de perda, algo a que ele jamais pensou se habituar, conforme ilustra o fragmento abaixo:

Por que esta obstinação de escrever, se poderia empregar meu tempo unicamente na leitura? Goethe, Shakespeare, Molière, Gil Vicente, Balzac, cada qual com boa parte do que escreveu, estão na minha estante, aguardando vez, como na sala de espera. E eu continuo debruçado sobre

a folha de papel – escrevendo. É que sinto em mim algo que reclama a palavra escrita para desafogar-se. Não são os outros que hão de ter paciência comigo. Sou eu mesmo (Montello, 1998, p. 24).

Consoante ao registro anterior, não fosse a necessidade em “desafogar-se” escrevendo, impulsionado pelos reclames que a palavra escrita exige, de forma natural a leitura tomaria lugar de destaque em suas atividades cotidianas. Dessa forma, embora fosse um escritor prolífico, fica evidente que Montello, em hipótese alguma, cogitaria fazer distinção entre uma atividade e outra, pois, conforme o que exprimem Mortimer J. Adler e Charles Van Doren (2010, p. 105), “escrever e ler são artes recíprocas, assim como ensinar e aprender.” Nesse sentido, o romancista posicionava a leitura e a escrita no mesmo patamar de importância. Para ele, elas são complementares. E a despeito da patente bagagem intelectual acumulada desde então, Montello, foi reconhecido tanto pela crítica quanto pelo público leitor como um excelente ficcionista, um homem erudito no sentido mais rigoroso do termo.

Nessa perspectiva, ventilar a hipótese de que uma atividade é posta em detrimento da outra soa como improvável no âmbito da criação literária desse autor específico ou de qualquer outro inserido no meio artístico em geral. Tomando como exemplo a experiência pessoal do processo de criação literária de Francine Prose, também professora de Literatura, em sua obra *Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los* (2008), pode-se constatar que uma boa leitura em concomitância com alguma produção pode figurar como fundamental; uma “aula”, em suas palavras, um combustível adicional para superar um possível entrave criativo na composição de qualquer obra.

A leitura, portanto, para um escritor, sob esse ponto de vista, torna-se ainda mais necessária em detrimento das necessidades do leitor comum ou esporádico, ou seja, daquele que lê apenas – em um primeiro momento – com o intuito de instrução ou entretenimento. Assim Prose (2008) explicita, também:

Ao mesmo tempo, a leitura de uma obra-prima pode nos inspirar, mostrando-nos como um escritor faz algo de maneira brilhante. Em certas ocasiões, ao dar um curso de leitura enquanto simultaneamente traba-

lhava num romance, comecei a perceber que, quando chegava a um impasse em meu próprio trabalho, o conto que estava ensinando naquela semana, fosse qual fosse, me ajudava de algum modo a transpor o obstáculo. Uma vez, por exemplo, eu estava lutando com uma cena de festa e por acaso estava trabalhando em aula com o conto “Os mortos”, de James Joyce, que me ensinou alguma coisa sobre como orquestrar as vozes dos convidados da festa num coro a partir do qual os atores principais davam um passo à frente, cada um por sua vez, para fazer seus solos (Prose, 2008, p. 23).

Por conta disso, ao longo das anotações dos acontecimentos de seus dias, além da confissão de como sua obra nascia e era construída, torna-se bastante recorrente fazer apontamentos referentes ao seu universo como leitor, ao conjunto de suas leituras. Montello fazia questão de registrar isso como uma forma de agregar ainda mais peso literário aos seus diários, que ainda estavam em construção.

Em 1952, quando iniciei o meu diário, tive o cuidado de não me limitar a falar de mim mesmo, no registro de minhas reações diante da vida: inclinei-me também para o comentário do mundo que me cercava, *tanto no campo das minhas leituras* quanto no campo dos meus convívios pessoais (Montello, 1998, p. 12).

Os diários montellianos, dessa forma, não são apenas repositórios explícitos de sua criação literária, mas também remetem a pontos importantes anteriores à sua própria criação. Entre outros aspectos, destacam-se como significativos os registros de como o romancista lidava com suas leituras, seus comentários sobre autores prediletos e em que medida isso pode ter influenciado suas obras ficcionais posteriormente, como no caso de *Janelas Fechadas* (1941), seu primeiro romance:

Gravemente enfermo na adolescência, na amplidão de uma casa de veraneio em São Luís, guardei desse período algumas lembranças boas, associadas aos ruídos de minha rede no vaivém dos armadores: o sussurro do vento nas folhas das árvores, os cantos das sericoras, o tom de ouro e rosa das mangas maduras, a leitura dos velhos livros e das velhas revistas. Tudo isso coube, alguns anos depois, no entrecho e no ambiente do meu primeiro romance, *Janelas Fechadas*. Porque Deus trabalha para o escri-

tor, sempre que o escritor identificar-se com as obras de Deus (Montello, 1998, p. 12).

Por esse motivo, neste momento da pesquisa, coloca-se em destaque como os diários de Montello colaboraram no esforço de desvelar uma parte importante na construção de seu percurso como intelectual, por meio de sua intensa atividade cognitiva, isto é, através de suas leituras; um hábito ou vício que teve origem no seio familiar ainda na infância.

Dessa forma, é possível visualizar quais práticas contribuíram para que o escritor ganhasse um papel de destaque no meio literário ludovicenses, evidenciado principalmente em um de seus primeiros engagements intelectuais na chamada vida literária, como um integrante ativo da agremiação modernista denominada de Cenáculo Graça Aranha, conforme mencionado anteriormente.

Em seus registros no *Diário da Manhã*, a leitura e os livros são considerados não apenas a base de sua vida intelectual, mas também um escape constante, algo que conferia sentido à sua vida e que estava muito além dos obstáculos e obrigações impostas desde cedo, como evidencia o fragmento a seguir:

17 DE ABRIL [DE 1955]

Valéry Larbaud, repetindo Logan Pearson Smith, chamou de vício impune à leitura, no título de um livro de ensaios críticos. Não a considero assim. A leitura, para mim, é refúgio, é vida, é paz, é companhia. Sinto-me incompleto sem um livro. Rodeado de livros, jamais me senti como o personagem de Eça de Queiroz, em Paris, na sua biblioteca, e que, entediado de tanto saber, de tanta emoção impressa, acabava bocejando, enquanto estendia a mão para apanhar no porta-jornais o *Diário de Notícias*.

Não sei o que seria de mim sem os livros. Desde a adolescência eu os tenho ao alcance da mão. Meu primeiro ordenado, aos 15 anos, eu o deposei, inteiro, na Livraria Moderna, em São Luís, e trouxe de lá, nesse dia, o ponto de partida dos volumes que me rodeiam, solícitos, prestativos (Montello, 1998, p. 259).

Além da idade precoce, uma confluência de outros fatores – a exemplo da rigidez imposta pela vida religiosa, o acometimento de doenças graves,

os distúrbios de sono, as questões emocionais das mais diversas ordens e, especialmente, a questão familiar, representada de forma mais evidente na figura paterna, a quem o romancista reconheceu como responsável pelo gosto pela leitura, as memórias das andanças que os dois empreendiam no itinerário de casa para o sítio da família – foram cruciais para que o escritor deslanchasse na composição de seu gênero mais caro, o romance.

Em meio ao doloroso registro da morte do pai, em seu *Diário da Tarde*, Montello relembra um dos maiores ensinamentos que seu genitor poderia ter proporcionado, a leitura. Além disso, a vivência entre ambos, cultivada em sua memória afetiva, favoreceu para a construção de sua primeira obra de grande fôlego, por assim dizer. É o que evidencia o trecho a seguir:

21 DE OUTUBRO [DE 1957]

Mãos amigas e filiais levaram à sepultura, na tarde de ontem, no Rio de Janeiro, o corpo de meu pai. Seis meses permaneceu ele no leito do hospital. Sem se queixar nem se revoltar. Sabia que Deus estava à sua espera. Com antecedência, indicou, na sua velha Bíblia, os textos que minha mãe devia ler, quando ele lhe faltasse: estaria assim ao seu lado, confortando-a por intermédio da palavra de Deus.

Devo ao meu pai o gosto da leitura. Primeiro, porque o via, todos os domingos e feriados, ao entardecer, sentado numa cadeira junto à janela, lendo a Bíblia, na tradução clássica do padre Antônio Pereira de Figueiredo; segundo, porque fez de mim, ainda menino, o leitor dessa mesma Bíblia, em voz alta, à noite, com a família em volta da mesa, na sala de jantar.

Houve um tempo em que, morando em São Luís, na rua dos Remédios, nos deslocamos para a casa do Anil, distante da cidade. Essa mesma casa, que serviria de cenário ao meu romance *Janelas fechadas*, ainda hoje existe, com suas mangueiras, suas jaqueiras, seus dois buritizeiros no alagadiço que precede o capinzal (Montello, 1998, p. 501, grifo nosso).

Na ânsia de emancipar-se como sujeito e de compreender o mundo que o cercava, Montello tinha consciência de que o contato e a leitura contínua de livros seriam cruciais para essa empreitada, porque “somente a leitura intensa, constante, é capaz de construir e desenvolver um eu autônomo” (Bloom, 2001, p. 188).

Mesmo correndo o risco de ser rotulado apenas como mais um “bibliófilo” por buscar o conhecimento enciclopédico, ou por atrair para si

a reputação de “biblioteca ambulante”, ao demonstrar, em um primeiro momento, interesses aleatórios ou genéricos, Montello não deixava de se dedicar a temas que exigiam análises específicas sobre determinadas questões, sobretudo no campo literário.

Portanto, ciente de seu papel, escolheu levar uma vida “bibliocêntrica” – não em referência apenas aos livros bíblicos (cânone religioso), mas aos livros de maneira geral (cânone universal) –, o que resultou na busca e, posteriormente, na compilação de livros dos mais variados gêneros e épocas. Essa dita compulsão se materializou por completo e pode ser observada nos volumes de sua vasta biblioteca particular que, atualmente, integra (juntamente com seu arquivo pessoal) o patrimônio da Casa de Cultura que leva seu nome.

Nessa mesma linha de pensamento, ao analisar a construção desse percurso, é possível constatar a relação visceral de Montello com a ocupação de espaços físicos e/ou simbólicos, a exemplo de editoras, livrarias, bibliotecas (públicas e particulares) com o local de trabalho e com os livros em formato físico, visto que na época, não se contava com os formatos digitais.

Para além disso, é natural que ao estudar a obra de um escritor, como por exemplo a de um poeta, frequentemente depara-se com paralelismos que associam o conteúdo de seus escritos ao de outros predecessores. No meio acadêmico, esses são conhecidos como antecessores ou formadores, que exercem influência direta ou indireta (tanto em conteúdo quanto em forma e estilo) no autor específico, mesmo que não tenham sido citados explicitamente em algum momento de sua produção, conforme concepção utilizada por Amílcar Bettega Barbosa (2012), escritor e doutor em Criação Literária:

É a partir de determinados modelos, aqueles com os quais ele percebe uma afinidade, que aqui chamo de fraterna, que suas primeiras tentativas de escrita se esboçam. E é também em direção a estes modelos que elas se constroem. Em algum momento da vida do leitor – lembramos: sempre um escritor em potencial – dá-se o encontro com um texto e um autor que serão decisivos no desenvolvimento dessa potencialidade para a escrita. Alguma coisa se passa nesse encontro e firma uma aliança indissolúvel: o futuro escritor jamais esquecerá esse momento, jamais renegará sua filiação a esse ou a esses autores formativos. É quando o

leitor (que ainda não se sabe escritor) é tocado pelo texto e percebe que há uma sensibilidade da mesma espécie entre ele, leitor, o texto e, em última instância, aquele que produziu este texto já decisivo, já formador. Ele descobre e reconhece ali aspectos que desconhecia em si mesmo e que lhe são revelados a partir desse encontro (Barbosa, 2012, p. 30-31).

Isso posto, uma questão surge diante dessa correlação entre leituras e produção. Antes de se tornar um bom poeta, é presumível que o escritor tenha sido leitor e conhecedor das referências e dos poetas mais proeminentes, ou até mesmo ter sido um estudioso, um crítico, talvez um analista sobre o tema. Esse pormenor, a propósito, não fica restrito somente ao campo poético, mas a qualquer outro quando se trata da seara artística e intelectual. Desse modo, o mesmo acontece com os acadêmicos no tocante aos textos acadêmicos, com os jornalistas em relação à tipologia textual informativa, com os contistas no que concerne aos contos, com os romancistas e os romances, com os diaristas e os diários, e assim sucessivamente.

Dessa forma, enquanto submerso nessa atividade e de tanto se identificar como um estudioso assíduo desse ou daquele gênero, o leitor acaba nutrindo – mesmo que num primeiro momento e de forma involuntária – um tipo de aventura, ou seja, o desejo de escrever, conforme preceituou o crítico literário e semiólogo francês Roland Barthes:

Há, finalmente, uma terceira aventura da leitura (chamo de aventura a maneira como o prazer vem ao leitor): é, se assim se pode dizer, a da Escritura; a leitura é condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura. Foi o que disse claramente o escritor Roger Laporte: “Uma pura leitura que não suscite uma outra escritura é para mim algo incompreensível... A leitura de Proust, de Blanchot, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de escrever a respeito desses autores (tampouco, acrescento, *como eles*), mas de *escrever*” (Barthes, 2004, p. 38-39, grifos originais).

Contudo, frequentemente, percepções como essas (de explícitas referências a antecessores) permanecem implícitas na produção literária, especialmente entre aqueles autores que não escreveram sobre si em suas próprias obras ou em outras formas de escritas, tais como crônicas, ensaios ou diários. Isso torna o trabalho do crítico ou pesquisador ainda mais desafiador durante a exegese de seu objeto de estudo ou obra em análise.

Contudo, esse não foi o caso de Montello, haja vista que tanto em seus diários quanto em outros escritos dispersos, o romancista maranhense deixou registros das leituras que mais o impactaram e, ainda mais importante, suas impressões positivas (algumas nem tanto) sobre diversos autores, incluindo clássicos nacionais e estrangeiros, contemporâneos e outros. Ele revelou ser um leitor ávido de nomes como Machado de Assis, Austregésilo de Ataíde, Honoré de Balzac, Marcel Proust, Eça de Queiroz, Gustave Flaubert, Jean-Jacques Rousseau, entre outros que, direta ou indiretamente, podem ter influenciado em sua composição como autor.

Ítalo Moriconi, ao se referir ao livro anterior de Prose, é cirúrgico nessa constatação:

O espaço deste posfácio pertence à literatura brasileira. Espaço para revisar alguns modelos válidos em nossa língua, escritos por autores nossos, mestres para quem deseja tornar-se escritor ou escritora. Aperfeiçoar-se como escritor é sobretudo aperfeiçoar-se como leitor, esta a mensagem do livro de Francine Prose. Escrever é ofício e ofício se aprende com quem já o exerce antes de nós: há o mestre, há o aprendiz – termos aqui utilizados num sentido que pouco tem a ver com escola na acepção comum da palavra, embora a escola seja por excelência lugar de contato (ou de primeiros contatos) com modelos e exemplos literários. Aqui a relação mestre/aprendiz está sendo tomada no sentido de arte, artesanato. No sentido em que a leitura é a oficina básica do escrever. Atividade produtiva, aquisição de capital. Leitura dos mestres do passado, visando extrair lições práticas. Leitura dos contemporâneos, dos autores mais recentes, para apreciar, invejar, divergir, desenvolver acuidade crítica. Finalmente, a leitura desenvolvida naquele círculo íntimo de leitores que são os interlocutores diretos do autor: o passar de mão em mão, a troca de textos entre componentes de uma oficina de criação, o pedido de opinião feito a alguém próximo, não necessariamente profissional do ramo ou figura

pública, mas cujo discernimento crítico pessoalmente respeitamos ou admiramos (Moriconi, 2008, p. 221).

Assim antes de enveredar pelo gênero em questão, presume-se que Montello buscou obter subsídios em obras tidas como referências naquela área, de forma contínua, a fim de aprimorar seu processo de escrita. Era leitor assíduo de diários e, muitas vezes, fazia questão de exercer seu papel como mero comentador, crítico ou, em outras palavras menos pretenciosas, de consignar seu parecer positivo ou negativo a uma determinada obra e/ou autor – mas sempre de forma meticulosamente fundamentada, analítica ou comparativa.

Um diarista leitor

Com relação aos diários em si, foi necessário que Montello reunisse uma variedade de leituras que contribuíssem para a construção de sua concepção pessoal de como ser um diarista, ou melhor, um escritor-diarista, um termo que por si só exige uma maior responsabilidade. Nesse sentido, Montello afirma que:

[...] a despeito do gosto de ler diários literários, notadamente os de procedência inglesa, como os de Boswell, de Virgínia Woolf, de Catherine Masnfield, não pensei em transferir para o papel o registro sistemático de minhas experiências existenciais. Só bem mais tarde, em 1952, me lancei à nova experiência literária (Montello, 1998, p. 12).

Dessa forma, os diários, de um modo geral, tomaram espaço na vida de Montello como leitor, que selecionava seus diaristas preferidos. Porém, ao que parecem indicar diversos registros, a leitura desses textos não era feita considerando apenas sua compreensão pessoal no que toca a essência do gênero em toda a extensão de seus diários.

Somado a isso, Mônica Gama (2013), professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto, estudiosa da obra do também romancista mineiro João Guimarães Rosa, identifica a concepção de que tornar-se leitor detido de um gênero é praxe entre aqueles que alcançaram reconhecimento na escrita daquela tipologia literária:

A passagem é significativa devido ao jogo de espelhos entre as identidades envolvidas: Guimarães Rosa, diarista, escritor, leitor de diários, os quais comentam, por sua vez, os mecanismos de escrita de outros escritores. Na escrita do diário, o autor depara-se com faces diferentes de si mesmo, unificadas por um corpo que se engaja no projeto de autodocumentação; essas imagens produzidas formam um repertório que pode servir para reflexão sobre si mesmo ou até como arcabouço para criação ficcional. O que dizer então quando o escritor tem o hábito de ler diários de outros, portanto, o repertório de imagens de si de outros escritores?

Uma das formas de se pensar a constituição autoral (e, logo, as formas de exibição da imagem de autor) se dá na relação que um escritor estabelece com o campo literário, o *ethos* e as posturas disponíveis (repertório de identidades autorais) a partir das quais construirá a sua própria identidade. O autor é, então, construído na leitura – leitura que ele fez das imagens de seus pares, leitura que nós fazemos deles. Por isso é importante investigar de que forma os diários lidos por Guimarães Rosa passaram a participar de sua obra, afinal, é possível que o escritor tenha transformado esse tipo de escrita em fonte de pesquisa (Gama, 2013, p. 201-202).

Montello era ciente dessa constatação. Ler diários de diaristas consagrados aproximava-o deles, de certa forma, além de aumentar significativamente suas possibilidades de ser reconhecido no mesmo rol. No texto preambular de seu *Diário do Entardecer*, esse pormenor fica bem mais claro:

Mais do que uma expressão literária, um diário como o de Julien Green, como o de Amiel, como o dos irmãos Goncourt é uma forma de conhecimento de outras experiências humanas. Faz-nos aprofundar o mistério dessas experiências. *Abre-nos caminho para nossa identificação com elas*. E também para ajuizarmos de nossas discordâncias (Montello, 1998, p. 946, grifo nosso).

Além disso, com o passar dos anos, são inúmeros os escritores que se dedicaram à análise da composição de obras literárias, é o que pondera Barbosa. Nessa perspectiva, ainda:

São notórios os registros feitos por escritores célebres a propósito de suas obras, assinalando os avanços, recuos, dúvidas, enfim, toda uma série de

hesitações que faz parte do processo de criação. Outros se debruçaram sobre o tema em seus escritos íntimos, nos diários e anotações pessoais. Há ainda os que fizeram do diálogo fora de si o caminho para a reflexão sobre a criação, como atestam os exemplos (abundantes, ao longo da história literária) de correspondências que se estenderam por anos a fio entre escritores e alguns amigos, colegas de ofício ou pessoas com afinidade literária suficiente para estabelecer o clima de confiança necessário à troca frutífera de ideias a respeito da escrita (Barbosa, 2012, p. 39).

A título de ilustração, Montello pontua dois registros que contextualizam bem essa conexão. No primeiro deles, o romancista comenta favoravelmente os diários do paraibano Ascendino Leite, autor não muito celebrado no cenário literário brasileiro, mas que o romancista maranhense soube reconhecer o valor subjacente e extrair lições. Isso demonstra outra qualidade “montelliana”: a habilidade de inferir impressões positivas de quem não fosse considerado um clássico, por assim dizer, o que significa que o escritor buscava elaborar suas próprias críticas, sem interferências prévias.

Ao comparar Leite com o filósofo francês Michel de Montaigne, Montello destaca o fato de que aquele literato, ao citar obras e conversas de autores a quem se atribuía o epíteto de mestres, detém uma espécie de integridade intelectual, algo de que o autor de *Os Tambores de São Luís* era notavelmente adepto. Ao longo de seus diários, uma plêiade de literatos (reconhecidos ou não) foi constantemente e exaustivamente citada, especialmente aqueles pelos quais o romancista mantinha maior afinidade intelectual. Em o *Diário da Noite Iluminada* consigna o registro:

11 DE MAIO [DE 1982]

Cada volume novo do longo diário literário de Ascendino Leite é um regozijo para o meu espírito, não obstante a afetuosa compulsão com que o querido companheiro insinua algumas folhinhas de urtiga nas suas braçadas de flores. É a sua maneira natural. Por isso mesmo, ao longo da leitura deste seu *Vigia da tarde*, trato de me coçar, enquanto aspiro o perfume das rosas e dos bogaris (Montello, 1998, p. 260).

Nota-se que o escritor maranhense deu predileção a livros que lhe impactaram, que possibilitaram ensinamentos para sua vida como escritor, crítico, conhecedor da boa literatura, de modo que seu cabedal intelectual

se configura como um subsídio indispensável para a construção de sua obra como um todo. Outra lição obtida diretamente de suas incansáveis leituras de diários – desta vez os de Virginia Woolf – não se refere, necessariamente, à criação literária em si, mas trata de outras questões que poderiam influenciar futuramente o desenvolvimento de suas próprias composições.

Entre as leituras dos textos de Woolf, um registro em particular relacionado a um comentário feito por ela sobre a proeminente escritora George Eliot, romancista britânica do século XIX, chama a atenção de Montello. Ao ler os escritos diarísticos de Woolf, o literato maranhense recebe um alerta sobre a importância de ter contato com as críticas. Isso reforça o elogio anterior a Ascendino Leite quanto à importância de um escritor sempre buscar referências em outros autores, como mencionado no *Diário do Entardecer*, de 5 de janeiro de 1973: “Há livros que, depois de lidos, dispensam que os tiremos da estante. Ali ficam para uma consulta, uma referência, sem que nos convidem ao prazer de relê-los” (Montello, 1998, p. 1231).

Balzac como inspiração literária

É de conhecimento geral que Josué Montello era referência incontestada como um profundo conhecedor da chamada boa literatura, sempre muito diligente ao que podia extrair dos clássicos, ou seja, daquelas obras comumente classificadas como literatura fundamental ou leitura obrigatória, incluída no chamado cânone universal. Sem falar que o romancista sempre pertenceu a círculos de agremiações literárias das mais importantes, afluindo relevantes títulos e críticas favoráveis nesse campo. Era um destacado membro ativo da Academia Brasileira de Letras (ABL) e contava com acesso livre às mais diversas instituições de saber situadas nos grandes centros, inclusive em outros países. De certa forma, todo esse trânsito ajudou a aproximá-lo da tradição de grandes nomes da literatura de projeção nacional.

Outro fator que pode ter contribuído para tal prestígio está relacionado ao seu “berço”, sua terra natal São Luís, afinal, ele nasceu na “Athenas Brasileira” uma cidade que outrora possuía uma forte tradição literária com considerável repercussão nas letras nacionais, contando com nomes memoráveis como Gonçalves Dias, Sousândrade, Coelho Neto, Humberto de Campos, os irmãos Artur e Aluísio de Azevedo, e Ferreira Gullar – apenas para mencionar os mais conhecidos.

“Minha província natal, zelosa de seus valores literários, inspirava-se mais na tradição, que lhe cumpria preservar, do que na rebeldia, que ameaçava essa tradição. Daí o pendor clássico de meu espírito” (Montello, 1987, p. 40). Embora ao final achasse mais prudente como intelectual conciliar as influências pretéritas e as atuais, “mais tarde, quando reconheci a discordância entre a tradição e os valores de meu tempo, tratei de harmonizar as duas vertentes, e é à luz dessa concordância que desejo ser julgado” (Montello, 1987, p. 40). Dito isso, o fato de um autor estar próximo de escritores já consagrados e ser um leitor assíduo de clássicos, pode torná-lo ou não um clássico também, o que sugere novos estudos a respeito.

Por outro lado, neste momento, é necessário discutir brevemente uma questão específica sobre o que torna uma obra um clássico e por que é tão importante lê-los. Devido ao fato de ser um tema amplamente debatido no meio acadêmico, é oportuno apenas apresentar considerações concisas sobre os conceitos que envolvem essa perspectiva.

O romancista italiano Ítalo Calvino (1993) – talvez uma das maiores referências no assunto – entende que: “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (Calvino, 1993, p. 11). Ou seja, para ele, um clássico não pode surgir sem conexão com os predecessores. Dessa forma, os clássicos seguem um padrão quase que de forma natural e carregam uma certa similaridade, uma clarividência com escritos anteriores. Para o autor, ainda, “um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia” (Calvino, 1993, p. 14).

Ainda explorando esse assunto, o crítico literário estadunidense Harold Bloom (1994), outro conhecido estudioso por analisar clássicos, especialmente aqueles imortalizados no cânone, ao ressaltar as influências dessas obras no contexto da chamada tradição literária, destaca que, de certo modo, tudo o que é publicado atualmente corresponde, inevitavelmente, ao que fora produzido no passado. Portanto, para uma obra do presente ter a pretensão de classificar-se como um novo clássico, deverá apresentar elementos característicos já presentes em outras obras anteriores, como se fosse um fio condutor pertencente a uma genealogia, pontua Calvino (1993), resultando de um exercício dialético semelhante, de uma

comparação entre o novo e o antigo, dependendo, assim, das leituras e interpretações que se façam delas.

Franklin de Oliveira, um dos maiores críticos da obra “montelliana”, soube identificar essa conexão em seu objeto de estudo. Ele afirma que:

A obra de ficção de Josué Montello é exemplar expressão da relação dialética entre o herdado e o novo. A sua novelística retoma e desdobra a saga de São Luís do Maranhão fundada por Aluísio Azevedo. Saga esta é a palavra que melhor abarca os dois universos romanescos, desde que nela redescubramos o seu sentido primordial, que vem das literaturas nórdicas dos séculos XIII e XIV, especialmente da islandesa, na qual designa relatos em prosa, em que o fundo histórico é iluminado pela preocupação com o destino humano (Oliveira, 1978, p. 36).

Isso considerado, partindo do pressuposto de que ao entrar em contato com os clássicos é plenamente possível apropriar-se de suas principais características, presume-se que Montello, como leitor desse tipo de obra, reteve valiosas lições que o auxiliaram a aprimorar seu papel como romanista. A importância que o literato atribuía – na solidão de seu exercício literário – à leitura dessas obras era tão grande a ponto de ele se referir continuamente aos seus autores como se ainda estivessem vivos, pois dialogava com eles no sentido de aplacar o constante sentimento de solidão inerente à sua profissão.

“O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra”, diz M. Blanchot (1987, p. 19). Portanto, diante disso, ele frequentemente usava o pronome possessivo “meu” ao se dirigir aos literatos como “amigos”, ou, em outras ocasiões, como “mestres”, de modo que retinha não apenas lições que o auxiliariam em suas próprias criações, mas também diversos ensinamentos que abordavam distintas tipologias, lições de vida, morais e filosóficas. Em seu *Diário da Tarde*, do ano de 1962, dois registros falam a respeito das suas experiências de leitura da obra de Balzac:

25 DE MARÇO

De madrugada, tendo acordado depois de um pequeno pesadelo, perdi de todo o sono. Levantei-me, vim ao meu gabinete, apanhei ao acaso um volume na fileira dos livros de Balzac.

De volta ao quarto, fiquei lendo, na claridade do abajur, até que esta se confundiu com a claridade do novo dia, a novela *Une rue de Paris et son habitant*, que eu não conhecia.

Conclusão: o velho Balzac, ao contrário do que presumem os que não o leram, está perfeitamente ajustado à literatura atual, nessa breve narrativa modelar-simples mancha, sem nada de dramático, qualquer coisa que antecipa Tchecov. O melhor Tchecov.

Dessa novela, retiro a definição das caixas de livros dos buquinistas de Paris, nas duas margens do Sena: catacumbas da glória. Perfeito. E esta definição do sábio eternamente distraído, na figura do professor Marmus, membro do Instituto de França:

“Um sábio é um homem que não sabe absolutamente nada - da vida, entenda-se” (Montello, 1998, p. 676-677).

Assim sendo, em meio a um universo de possibilidades de leituras de clássicos de várias nacionalidades, há uma vertente especial que se destaca diante dos interesses particulares de leitura de Montello, os clássicos de origem francesa. Essa predileção vai muito além do estado natal do autor ter sido influenciado pela França Equinocial, ou de ele ter viajado como embaixador para cidades francesas, o que o fez estreitar sua relação com a cultura francesa *in loco*. O resultado disso foi a organização de um livro publicado postumamente, intitulado *Areia do Tempo: crônicas sobre a cultura francesa e seus autores* (2009), produzido por Yvonne Montello, sua esposa. A obra é uma compilação de artigos que discorrem não apenas sobre literatura, mas também sobre os diversos elementos da cultura francesa em geral.

Entretanto, antes de analisar alguns dos autores franceses com os quais Montello mais mantinha contato, cabe registrar um breve adendo acerca das origens dessa influência da literatura francesa na formação dos intelectuais brasileiros, a ponto de refletir até na formação intelectual de escritores contemporâneos.

O historiador americano Jeffrey Needell (1993), especialista em América Latina, em seu aprofundado estudo de título *Belle époque tropical* somou importantes contribuições acerca de como a sociedade carioca, no início do século XX, era adepta dessa inspiração francófona. Sem se abster de aspectos precursores, o estudioso demonstra que não só o Brasil estava exposto a essa influência que se dava em decorrência das fortes mudanças sociais ocorridas na França nos séculos passados. Seu trabalho, portanto,

apresenta valiosas lições, posto que evidencia o porquê de tantas cidades brasileiras terem voltado o olhar para a cultura francesa em geral, o que refletiu nas letras nacionais, fenômeno que só aumentou a partir das décadas seguintes. Na perspectiva de Needell:

As raízes deste fato, mais uma vez, remontam ao século XVIII. Da mesma forma que Portugal encontrou prazer e instrução no Iluminismo francês, o mesmo ocorreu com a colônia. A criação de instituições de educação superior, sob o despotismo e esclarecido do marquês de Pombal, ministro de José I, foi o coroamento de tendências anteriores. Após fundar academias similares às francesas, Portugal reformou a Universidade de Coimbra e abriu colégios iluministas. O patrocínio real, o apoio de Pombal, as viagens de diplomatas e estudantes e a riqueza nascida do ouro e das pedras preciosas brasileiras fomentaram uma era francófila na literatura que só ganhou força no século XIX. O Brasil, também, teve suas academias e, embora elas não tenham perdurado, parte dos setores médios e da elite da Colônia adquiriu um gosto permanente pela literatura francesa, estimulada na Corte do vice-rei no Rio, na escola reformada de Olinda ou em Coimbra, Paris e Lisboa, para onde os endinheirados costumavam enviar os filhos para que se educassem e fizessem os contatos adequados (Needell, 1993, p. 211-212).

Ciente dessa relação, presume-se que Montello, embora tenha nascido após essa época e pertença a outra escola literária, decidiu de maneira ponderada acolher tal recomendação para si. Se muitos autores brasileiros consagrados passaram por essa “escola”, leram e/ou sugeriram livros de origem francesa, por que não os ler? Talvez tenha indagado a si mesmo Montello.

Assim, vale comentar sobre um autor francês muito presente no universo de leitor de Montello, Honoré de Balzac. O autor francês foi alvo de sua atenção constante e digno de comentários que abrangiam uma variedade de perspectivas, devidamente registrados em seus diários, muitas vezes na língua original.

A ficção de Balzac rendeu análises precisas das mais diversas não apenas no que se refere à obra em si, mas também em relação aos comentários desse autor sobre outros assuntos variados. Proust, assim como Montello, também foi um leitor e comentador de Balzac, e isso não escapou aos

olhos do romancista maranhense. Na precisa data de 24 de fevereiro de 1978, em seu *Diário da Noite Iluminada*, Montello assevera o seguinte:

Observação de Proust sobre o mistério da criação romanesca, em carta a André Gide: ‘Para inventar Lucien de Rubempré, Balzac foi ajudado por uma certa vulgaridade pessoal.’ Conclusão a tirar, para bom uso dos romancistas: nós inventamos o que já existe em nós como substância da criação literária (Montello, 1998, p. 46).

Quando nutria predileção por certos autores, Montello não se contentava apenas em ler suas obras ficcionais mais conhecidas. Ele costumava ir além, aprofundando-se. Dessa maneira, frequentemente fazia referências a outros tipos de escritos que aquele literato pudesse ter produzido, como diários, cartas, críticas, biografias, resenhas, entre outros. Muitas vezes o romancista assumia o papel de pesquisador e investigador, buscando diversas fontes relacionadas ao autor ou autora em questão. Dalí, ele poderia extrair aprendizados importantes para a compreensão dos textos que tanto o prendiam a atenção, pelos quais ele dedicava horas de leitura prazerosa e construtiva. Destacado isso, é importante mencionar o *Diário do Entardecer*, obra em que fica evidente a necessidade não apenas de ler, mas de se envolver intimamente com o prolífico autor francês:

15 DE ABRIL [DE 1976]

Para quem ainda não conhece Balzac, *Eugénie Grandet* pode valer como excelente iniciação ao seu mundo romanesco. Embora a narrativa tenha por objetivo o seu conjunto, no plano de uma transposição da vida social, vale também por seus elementos constitutivos, nos quais frequentemente se destaca a visão nova de Balzac. [...]

É necessário ler Balzac. Mais do que isso: é indispensável conviver com ele, na intimidade estudiosa de seus grandes livros. Só depois de lê-lo, conheceremos melhor a realidade que nos cerca, em muitos de seus segredos e mistérios. Sempre que posso, tiro da estante um de seus romances, e abro-o ao acaso. E Balzac me dá lições como esta, que reencontro em *Eugénie Grandet*: “Todo poder humano é uma mistura de paciência e de tempo” (Montello, 1998, p. 1376-1377).

Nos trechos seguintes, Montello se concentra nos personagens balzaquianos, algo bastante peculiar da obra do francês. Quanto mais personagens, mais o autor pode explorar a condição humana e os aspectos psicológicos deles, tornando-os, dessa forma, mais acessíveis intelectualmente, por assim dizer, mais próximos do leitor. Nessa empreitada, uma lição que impactou Montello foi a estratégia de Balzac para incorporar uma ampla variedade de personagens na trama de sua narrativa:

Quem visitou a Casa de Balzac, em Paris, ali há de ter visto, na prateleira de uma vitrina, os pequeninos bonecos de que se utilizava o romancista para representar seus personagens, no correr da composição de um romance. Quando um personagem se achava em cena, estava em cima da mesa o calunga correspondente: quando saía de cena, Balzac recolhia o boneco à gaveta da secretária, e dali volvia a tirá-lo, sempre que a ação da narrativa lhe reclamava o retorno (Montello, 1986, p. 57).

Abaixo, Montello reflete acerca da habilidade balzaquiana em descrever as centenas de seus personagens sem perder as peculiaridades da narrativa. Assim, o trecho de *Diário da Madrugada* explicita que:

30 DE DEZEMBRO [DE 1991]

Quem lê La Bruyère, com experiência de um romancista, detendo-se nos sucessivos personagens que lhe enxameiam os textos, como fixação de figuras e de momentos da condição humana, facilmente reconhece que ele poderia ter sido, não apenas o moralista inexcedível, mas também o narrador incomparável, capaz de escrever com o que viu, observou e fixou, a comédia humana de seu tempo, tão rica quanto a de Balzac. O romancista estava ali, à espera da urdidura narrativa. Mas os personagens eram tantos, com a exatidão de seus traços inconfundíveis e marcantes, que o narrador se limitou a transpor para o papel os tipos que lhe afloravam à memória, retidos pela vigilância de seu olhar. Abro o volume das obras completas do mestre, na edição da Pléiade, organizada por Julien Benda, e dou com este exemplo, ao acaso: “É grande miséria não ter espírito para falar bem nem ter discernimento bastante para ficar calado. Eis aí o princípio de toda impertinência.” E adiante, noutro reparo exato: “Falar e ofender, para certas pessoas, é a mesma coisa.” E ainda: “Muitas vezes é mais rápido e mais útil enquadrar os outros do que fazer com que os outros se ajustem a nós” (Montello, 1998, p. 891).

Essa relação próxima – Montello/Balzac – não passou despercebida pelos críticos, rendendo-lhe, por conseguinte, o estudo *Cenas da Vida Urbana em Os Tambores de São Luís, de Josué Montello: Ressonâncias Balzaquianas*, da Mestra em Estudos de Linguagem Ceres de Moraes Gomes Lima (2016). Na pesquisa, a estudiosa analisa correspondências entre o romance *Os Tambores de São Luís*, maranhense, e *Ferragus*, francês. Propositamente ou não, a pesquisadora se eximiu de fazer uso dos diários de Montello numa possível fundamentação de sua dissertação, mas isso de forma alguma foi capaz de causar prejuízo a sua pesquisa. No trecho abaixo, Lima pontua que:

Na primeira instância, aponta-se para o discurso literário de uma literatura nacional, que se constrói de forma provinciana: nação colonizada, sem nenhuma tradição literária em seu passado histórico enquanto colônia, mas que surge e ganha evidência através de determinados autores. *Os Tambores de São Luís* é um romance de cunho histórico, movido pelo social e político, que traz em si o levante desses contextos de forma rígida. O escritor utiliza-se de profundo cuidado na descrição dos fatos históricos, pois ele faz daquele período, daquela realidade o seu tempo real, fictício e imaginário.

Ferragus também traz em sua construção narrativa a vida histórica, social, política e cultural de uma nação reconhecida e estabelecida em relação ao momento em que foi criada. Balzac propõe uma narrativa pictórica: ele “pinta”, dá o tom das cores, paineliza, retrata a passagem histórica do momento político e cultural de Paris, a grande protagonista da obra cidade que recebeu movimentos literários de outros mundos e com eles dialogou, bem como exportou seus movimentos (Lima, 2017, p. 42).

A autora destaca que ambas as obras são abrangentes e semelhantes em vários aspectos. Uma obra inserida na chamada saga maranhense e outra na saga francesa, contando com centenas de personagens dotados, muitas vezes, de enorme complexidade interpretativa. O primeiro, mais antigo, tem como cenário histórico São Luís. A outra, mais contemporânea, é ambientada em Paris. Apesar de não terem cruzado caminhos e de terem vivido em contextos sociais distintos, separados por um oceano, ambos eram escritores prolíficos, de modo que predominavam na totalidade de suas obras

as novelas e os romances. Muitas vezes, essas produções literárias estavam interligadas umas às outras.

Portanto: “Na dinâmica das ficções de Josué Montello e Honoré de Balzac, existe um encontro dos significados da palavra literária. Embora signos de culturas e sociedades distintas, estão carregados de intenções peculiares que dialogam e se entrecruzam. (Lima, 2016, p. 167). Fica claro, desta forma, que as leituras diversas efetuadas por Montello durante toda a sua vida, apesar das agruras enfrentadas desde muito cedo, teve papel fundamental nas criações advindas do autor maranhense, sendo parte de sua essência e transparecendo em todas as suas escrituras.

Considerações finais

A análise dos diários de Josué Montello revela não apenas o testemunho de sua jornada intelectual, mas também a interdependência intrínseca entre leitura e escrita, que marcaram sua trajetória criativa. Montello, um intelectual exemplar, sempre reconheceu a leitura como a fonte primordial de inspiração e conhecimento, mesmo em meio ao árduo trabalho de escrita. Essa constatação desafia a ideia de que a produção literária possa prescindir da atividade de leitura; ao contrário, as duas práticas se alimentam mutuamente, formando um elo indissociável no processo criativo.

Os registros pessoais de Montello oferecem uma visão profunda de suas reflexões, ansiedades e, acima de tudo, de seu compromisso inabalável com o ofício literário. Ao inspirar-se em figuras como Woolf e Balzac que habitam suas estantes, Montello demonstrou que a busca por sabedoria e aprendizado é interminável e deve ser uma constante na vida de qualquer escritor.

Por fim, é essencial reconhecer que os diários de Montello não apenas documentam sua trajetória pessoal, mas também servem como um convite à reflexão sobre a importância da leitura na formação de um escritor. Eles nos lembram que, na complexa dança entre ler e escrever, ambos são essenciais para o desenvolvimento do intelecto e da criatividade. Assim, Montello se destaca não apenas como um autor, mas também como um eterno aprendiz, cuja paixão pelas palavras, em suas diversas formas, ressoa

profundamente na literatura contemporânea tendo seus diários são testemunhas incontestes de todo esse percurso.

Referências

ADLER, Mortimer J.; DOREN, Charles Van. *Como ler livros: o guia clássico para a leitura inteligente*. Trad. Edward Horst Wolff e Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

BARBOSA, Amilcar Bettega. *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*. 2012. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates – Círculo de Leitores, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. *“Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LIMA, Ceres de Moraes Gomes. *Cenas da vida urbana em Os Tambores de São Luís, de Josué Montello: ressonâncias balzaquianas*. 2017. Dissertação

(Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

MONTELLO, Josué. *Diário completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MORICONI, Ítalo. “À moda da casa”. In: PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los. Trad. Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.

PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los. Trad. Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Laura Rosa, a *violeta do campo*

Maria de Nazaré Barreto Trindade

A história começa aqui

Em 2022 defendi a tese intitulada *A Senhora do reino encantado de Guimarães e suas contemporâneas: antropologia e literatura na trajetória da escrita feminina negra na Amazônia do entresséculos XIX e XX*. A pesquisa reconstituiu etnograficamente a trajetória literária, social e política de vozes femininas e negras na literatura produzida no Brasil e, especialmente na Amazônia maranhense desse período. A inspiração do título da tese - Senhora de um reino encantado - nasceu a partir de histórias lidas sobre o poder místico tanto de Maria Firmina, quanto de Marianna Luz na velha Itapecuru Mirim. Além disso, depois lendo Nascimento Moraes Filho em sua obra de 1975 vi que ele atribui à escritora Maria Firmina dos Reis o cognome de “Senhora de um Reino Encantado”, cuja sede é Guimarães - quero pensar que essas senhoras estão sendo desencantadas e desarquivadas e serão lidas por toda uma geração neste país.

A proposta teórica da tese estabeleceu diálogo entre Antropologia e Literatura, usando a etnografia enquanto concepção teórico-metodológica (Peirano, 1998) que fundamenta uma espécie de “arqueologia” do conhecimento acerca de mulheres que escreveram e cujos textos ficaram à sombra da historiografia literária (Muzart, 2004). O que me moveu nessa busca foram as discussões atuais relacionadas ao protagonismo de mulheres na escrita, que passaram a questionar o silenciamento de vozes femininas no decurso da história literária, e, mais, o percurso acadêmico e as experiências de vida e militância política que tracei ao longo das últimas três décadas e que me direcionaram para a reflexão sobre questões políticas e étnico-raciais que marcam a construção da sociedade brasileira. Destes atravessa-

mentos nasceram as questões em torno da produção e divulgação de textos escritos, da construção de um cânone literário essencialmente masculino e branco que não condiz com a realidade de produção de textos escritos que grassa neste país, como bem aponta Dalcastagnè (2012) na obra *Literatura, um território contestado*.

Quero pensar com Gonzalez (1989), que as mulheres que escreveram e se posicionaram na sociedade, “mais do que partilhar as experiências baseadas na escravidão, no enfrentamento ao racismo e sexismo, partilham processos de resistência (1989, p. 27)”. O que casa perfeitamente com a percepção de Grada Kilomba (2020) que defende a criação de novas narrativas não apenas pautadas no sofrimento da escravização, mas na criação de possibilidades de resistência e permanência. Produzir novos discursos e movimentos.

Pude observar que as referências sobre as escritoras e o próprio texto delas sofreram em determinados momentos apagamento dos registros oficiais (grandes compêndios de literatura), mas sua escrita permaneceu registrada seja em folhetins, em publicações avulsas, em periódicos, e, ainda em livros já publicados na atualidade. Na escrita da pesquisa considerei aspectos de suas subjetividades, o riscado de suas existências no mundo, ou como bem aponta Evaristo (2016), suas escritas de vida- ou *escrevivências*¹, portanto não são para mim objetos de pesquisa, mas sim *sujeitas* contando um pouco de seus percursos de produção literária e de afirmação de suas existências no mundo. Elas são personagens de histórias que aos poucos vão sendo desarmadas e reveladas em publicações e pesquisas. As senhoras encantadas ou as mães-pretas fazendo uma referência a suas formas de resistir e tornar pública suas escrituras, seu modo próprio de ver o mundo, suas narrativas expressas em poemas, crônicas, álbuns, romances e críticas.

1. *Escrevivência*, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa *escrevivência* não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo apud Duarte; Cortês & Pereira 2016, p. 11).

São três as escritoras referenciadas na tese Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Mariana Luz (1871-1960), Laura Rosa (1884-1976). O presente capítulo põe Laura Rosa no centro das histórias contadas. Na primeira seção faço um apanhado de todas as informações que consegui por meio da pesquisa em vários veículos virtuais e mesmo na Biblioteca Benedito Leite. Nas duas seções seguintes detalho aspectos da produção escrita da autora e de sua vida e vivências na sociedade maranhense.

A escrita da vida e a vida da escrita

Por que começar com uma imagem? Um retrato? Possivelmente a única encontrada entre os documentos digitalizados? Porque é preciso dizer que as mulheres nos séculos anteriores a metade do XIX não foram apenas silenciadas (Perrot, 1998), elas foram apagadas em vários momentos da história desse país. Das três escritoras *sujeitas* nesta pesquisa, apenas Laura Rosa foi professora normalista. O contexto de sua vida deu o norte desta possibilidade. De acordo com Villela (2005) *apud* Tourinho (2011), o processo de institucionalização da profissão docente teve como marco a criação das escolas normais a partir das décadas de 30/40 do século XIX, quando surgiram as primeiras Escolas Normais Provinciais.

Figura 1 - Desenho de Laura Rosa



Fonte: Site da AML

No Maranhão essa realidade integra o contexto apenas no final do século, quando após a proclamação da república, a comissão responsável pela instrução pública constatou o “péssimo estado da instrução primária” (Tourinho 2011, p. 205). É desta maneira que passa a ser interesse da nascente república uma formação mais ampla do feminino, porém a partir de uma ideologia de que “só assim seria possível uma *evolução sem revolução*, como era próprio a esse pensamento. À mulher cabia o dever de se instruir para ensinar os filhos” (Tourinho 2011, p. 206, grifo meu). Trata-se das ideias positivistas que viam nesse crescimento educacional das mulheres a possibilidade de progresso com um menor custo e dentro de uma ordem pré-estabelecida e acordada. Com isso, segundo a autora

A trajetória da Escola Normal, bem como das normalistas, no início do século XX no Maranhão, inseriu-se nos procedimentos peculiares a um contexto em que tentava se equilibrar valores tradicionais, mudanças e projetos de desenvolvimento, elaborados pelo ideário republicano. Logo, os discursos e ações dirigidos às mulheres, principalmente no referente à sua instrução, assumiram grande visibilidade, uma vez que sobre elas pesava a responsabilidade de formar, desde a tenra idade, o futuro cidadão republicano (Tourinho, 2011, p. 207).

Laura Rosa é partícipe desta geração, o ano era 1909, ela ainda cursava a Escola Normal em São Luís, o tema “crianças” parecia inquietá-la e levá-la pelos caminhos da instrução pública e nesse dia ela diz:

O que me traz aqui traria a toda a gente que tem como eu o fraco ou a mania de expandir os seus pensamentos, as suas impressões e as suas opiniões, *ora falando, ora escrevendo*.

Dir-se-ia que uma força irresistível, impeliu-me para cá; não para falar de cadeira como quem sabe, como quem pode... não, isso é que não! Longe de mim tal idéia pretensiosa. Há nesta terra abençoada, pessoas tão distintas, tão lidas, tão aquilatadas, que tem ocupado este lugar! (Rosa, 1909, *grifo meu*).

Quem profere essas palavras é uma jovem de 25 anos, estudante normalista fala a uma plateia mista, na Biblioteca Pública de São Luís. Estamos nos albores do século XX, as mulheres saíam timidamente de seus casulos

para, como Laura, *ousar falar, ousar escrever*. É claro que antes de a jovem entrar em sua produção de escrita própria pede a benção de seus mestres presentes, evoca a musa, evoca Antonio Lobo, o poeta luso-brasileiro Fran Paxeco, Domingos Barbosa e reitera:

Aqui onde tem falado com proficiência e maestria moços tão inteligentes, eruditos, estudiosos, e distintos como: Godofredo Vianna, Araújo Costa, Raul Pereira, Antonio Lopes, Luzo Torres, Oscar Barros, Fabiano Vieira e Leonete Oliveira, a meiga e sentimental poetiza que com tanto brilho e simpatia se tem feito querida e admirada entre nós todos, a cantora mimosa de tão lindos versos (Rosa, 1909, p. 4).

Não poderia ser diferente, antes de proferir suas palavras, precisava ter a condescendência e os ouvidos atentos daqueles que na assistência deveriam estar se perguntando: Por que essa moça não está preocupada com os bordados do seu enxoval de casamento? Por que se ocupa de temas tão melindrosos e importantes? Ela fala mais de uma hora. *Ousa*. E sua escrita é tenaz e provocativa, depois que reverencia e referencia seus mestres e poetas antecessores ela anuncia: “Já se vê pois que, venho aqui falar como quem quer e como quem... ousa!”. A pausa antes do ousa e a exclamação são indicadores de uma fala em suspense, uma fala em reflexão, mas uma fala decidida, afinal ela ali estava porque queria. Sinal de inquietude que ela arremata: “Fui bastante ousada..., mas, se eu assim não fizesse, que seria deste velho adágio muito conhecido: ‘quem nunca aventurou nunca perdeu nem...ganhou! PARA DIANTE É QUE SE ANDA!’” (Rosa, 1909, *grafia original*).

Violeta do campo – poeticamente - era assim chamada a professora Laura Rosa, acadêmica fundadora em 1943 da cadeira de número 26, a professora foi a primeira mulher a ter assento na Academia Maranhense de Letras - AML da qual torna-se sócia coletiva com sua obra “Promessa”. E, apesar desse pioneirismo, até hoje, ano 2021 ainda não consta sua biografia no site da instituição, assim como não consta também a de Marianna Luz, enfim, aparece em desenvolvimento. A escritora nasceu no dia 1 de outubro de 1884 na cidade de São Luis, filha de Cecília da Conceição e de pai não declarado. Em 12 de janeiro de 1910 recebeu o diploma de normalista e no dia 18 do mesmo mês foi nomeada para assumir como professora no muni-

cípio de Caxias. Na escavação literária sobre o nome dessa autora encontrei um blog de um conterrâneo da autora, poeta chamado Wybson Carvalho² que assim tece uma minibiografia de Laura:

Laura Rosa, nascida em São Luís do Maranhão, no dia 1º de outubro de 1884. Por amor à língua portuguesa e às letras, formou-se em Normalista do Magistério, e, como professora, veio para o sertão, ainda, na segunda década do século passado com a finalidade de lecionar na antiga Escola Normal de Caxias. Em sua terra natal, durante sua escolaridade, escreveu inúmeros poemas e participava, ativamente, da vida literária estudantil ludovicense, vindo a ser cognominada de “violeta do Campo”; pseudônimo com o qual assinava seus poemas. Na princesa do Sertão Maranhense, a poetisa, Laura Rosa, foi hóspede durante muitas décadas da valorosa professora caxiense, Filomena Machado Teixeira, e, com a qual, foi das primeiras incentivadoras da criação da Academia Caxiense de Letras, e, na qual, é patrona da Cadeira que pertenceu a Adailton Medeiros e que deverá ser ocupada, brevemente, pela professora e escritora Joseane Maia, membro da Casa de Coelho Neto. Antes de sua partida para uma dimensão de além-vida, a poetisa realizava em procedimento espontâneo, quase que diariamente ao receber visitas, verdadeiros saraus poéticos na companhia de escritores e poetas caxienses, dentre os quais: Cid Teixeira de Abreu, Déo Silva, João Vicente Leitão, Abreu Sobrinho, Vitor Gonçalves Neto, Jota Cardoso e, ainda, os estudantes ginásiais àquela época: Edmilson Sanches e Wybson Carvalho, bem como outros jovens poetas da cidade, quando em adolescência, se intrometiam entre ela e eles para aprender a ouvir e passar a gostar de poesias. Laura Rosa se encantou, em Caxias, na data de 14 de novembro de 1976, aos 82 anos de vida dedicados ao magistério e às letras. Laura Rosa foi a primeira mulher maranhense a ter acento a uma Cadeira na Academia Maranhense de Letras.

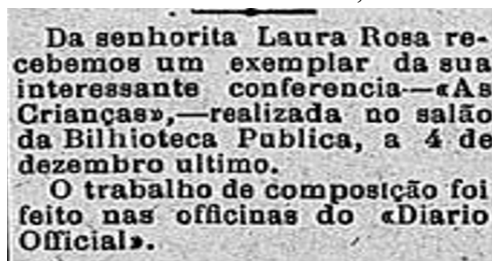
Considero importante trazer o que existe – o pouco que encontrei até agora sobre essa senhora encantada de Caxias, afinal é importante reconstruir as referências históricas - dessas personagens apagadas das antologias. Assim narro aqui sua trajetória de vida e escrita por meio de diversos frag-

2. Fonte: Texto de autoria do poeta Wybson Carvalho, membro da Academia Caxiense de Letras. Disponível em: <https://textosencantadores.blogspot.com/2014/10/laura-rosa-violeta-do-campo.html>

mentos de jornais do século XIX e início do XX e de revistas e outros materiais digitalizados aos quais tive acesso e que dão pistas de uma mulher com uma ampla participação na sociedade da época, interessada com as temáticas vigentes, principalmente os temas pedagógicos ligados à educação das crianças. Participou de cursos de aperfeiçoamento no Rio de Janeiro e exerceu diversos cargos na área educacional. Entrou na literatura em 1920, no entanto desde bem antes de se tornar normalista já tinha várias publicações em periódicos da época. Assim como as outras duas escritoras morreu longeva aos 82 anos.

No dia 13 de janeiro de 1910 (*Pacotilha-Jornal da Tarde* 15/02/1910) recebeu o diploma de professora normalista, neste mesmo ano foi designada para assumir turmas em Caxias, para onde se mudou. A então normalista tinha uma participação ativa na sociedade local, tanto é assim que no ano anterior, portanto, em dezembro de 1909 tinha realizado a conferência com o tema “As crianças”, material que foi posteriormente publicado e distribuído aos periódicos e instituições interessadas.

Figura 2 - Laura Rosa fez uma conferência, intitulada “As crianças”



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

No dia 6 de abril de 1916, *Pacotilha* anuncia “A distinta professora Laura Rosa, presentemente nesta capital, realizará domingo próximo, dia 9 do corrente, às 10 horas da manhã, no prédio em que funciona a escola pública Almeida Oliveira, gentilmente cedido pelo dr. Bento Moreira Lima, digno secretário do interior, uma conferência dedicada aos seus colegas de magistério, versando sobre pedagogia. A entrada será franca”. A edição posterior de *A Pacotilha* elogia a professora, afirmando que deixou bem impressionados seus ouvintes e anuncia a publicação do trabalho.

Figura 3 - Anúncio de sua conferência sobre Pedagogia

A distinta professora Laura Rosa, presentemente nesta capital, realizará domingo proximo, 9 do corrente, às 10 horas da manhã, no predio em que funciona a escola publica Almeida Oliveira, gentilmente cedido pelo dr. Bento Moreira Lima, digao secretario do interior, uma conferencia dedicada aos seus colegas de magisterio, versando esta sobre pedagogia. A entrada será franca.

Fonte: Hemeroteca da BNDigital

A edição posterior de *A Pacotilha* elogia a professora, afirmando que deixou bem impressionados seus ouvintes e anuncia a publicação do trabalho, como realmente o foi em 1909 pela Imprensa Oficial do Maranhão, a conferência tem quarenta páginas. Um conteúdo com várias referências de autores, onde faz distinção entre instrução e educação, já demonstrando uma capacidade de argumentação bem peculiar dado o fato de ser recém-formada. Conta histórias no correr da conferência, e ao final dela cita um poema de Victor Hugo - *Lorsque L'enfant parait*. E comenta:

Esta poesia foi por mim vertida do francês para o português em uma ocasião em que o Dr. Almir Nina, meu querido lente, disse-me em aula: Traga-me essa poesia traduzida em verso! Era uma ordem... Que havia eu de fazer?

Fiz das fraquezas forças, como lá se diz evoquei a minha pobre musa preguiçosa e desleixada e arranjei, a martelo, a tradução livre e rimada da mencionada poesia, para a qual peço a indulgência dos entendidos, mesmo porque venho felizmente apadrinhada com a aprovação do dr. Almir, como lente de francês e com a do Sr. Alfredo Assis, como inspiradíssimo poeta que o é, meu distinto e estimado professor de português na escola Normal.

Com esses dois padrinhos, ousei publicar essa tradução no Diário do Maranhão de 4 de julho de 1908. Aqui vai [...] (Rosa, 1909, p. 36).

No início do século XX, as discussões sobre as questões educacionais eram ainda bem incipientes, inclusive o documento é eivado de preconceitos nas histórias contadas pela normalista, no entanto constitui documento, constitui memória, o que me leva a pensar na importância dessa busca

documental. Além disso, me pareceu que a escritora se impusera naquele meio, muito em função de uma personalidade marcada pela pergunta e pelo ato de ousar – vocábulo que compõem muito de sua história, e, ainda, faz da palavra ato de fala – falavra. Não apenas escreve, mas se pronuncia publicamente, o que denota uma forte personalidade.

A escritora é citada como intelectual na Pacotilha do dia 13 de abril de 1911 e anuncia sua participação na revista “A Renascença” – “Circulará, definitivamente, no dia 26 do corrente, a edição especial de ‘A Renascença’ em homenagem à memória de João Francisco Lisboa. Nesse número colaborarão, além de outros intelectuais, Domingos Barbosa, Viriato Correa, Alfredo de Assiz, dr. Freitas Bastos, Georgiano Gonçalves, João Henrique, Raul Jansen, Raimundo Mendes, Alberto de Jesus, Carlos Rubens, Affonso Costa, *Laura Rosa*, Sinhá Ether, poetisa alagoana e outros”.

Figura 4- Laura Rosa é colaboradora da Revista



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

No processo de busca pelo nome, vários fragmentos de jornais anunciavam concessões de licenças e nomeações a cargos. Em um deles a professora é afastada do seu trabalho na escola mista de Caxias durante três meses para tratar da saúde (Pacotilha, 12/02/1916). Em 1937 a professora é nomeada para o cargo de professora de francês, o ato oficial é publicado no mesmo jornal (Pacotilha, 24/06/1937).

Participação em associações da sua época

Era ainda 1909 e a normalista Laura Rosa já participava de encontros literários. É assim que a vemos citada no programa em homenagem ao escritor Artur Azevedo,

Grêmio Literário Artur Azevedo

Essa presente corporação de Letras comemora amanhã com um festival literário a passagem do aniversário natalício do seu patrono, o grande comediógrafo brasileiro Arthur Azevedo.

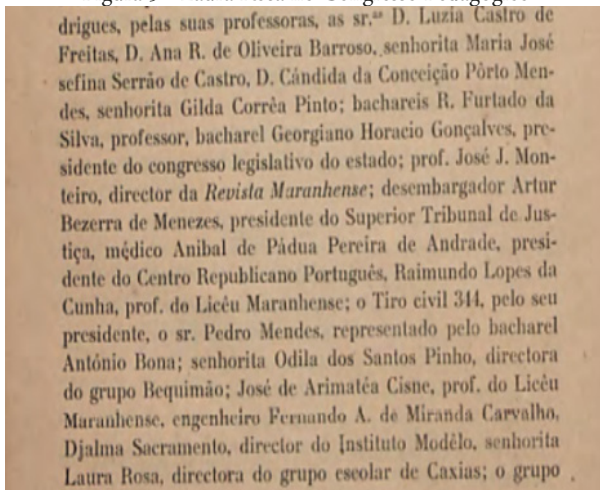
O Festival que se realizará na sede do Grêmio a Rua Afonso Pena constará de duas partes: a primeira será ocupada pelos srs. João Lima e Antonio Vieira e a exma. Sra. D. Zila Paes, que discursarão sobre a individualidade de Arthur Azevedo; a segunda parte será preenchida com recitativos de versos de Artur Azevedo pela poetisa Laura Rosa e os srs. Benjamin Castelo Branco [...] (Diário do Maranhão, 6/07/1909).

O Jornal de 1917 (4/04/1917) traz os nomes de Laura Rosa e Marianna Luz como participantes da Associação de Imprensa, da qual fazem parte também nomes literários com certo reconhecimento à época, caso de Nascimento Moraes, à época secretário da diretoria da associação, Domingos Barbosa, José Barroso Costa Rodrigues, esses nomes encabeçam outras listas. O Fragmento diz: “Pelo dr. Nogueira Coelho, dona *Marianna Luz* e dr. João Machado”; em outro trecho “Pelo Sr. Arlindo Mathias, *Laura Rosa* e José Silvestre Fernandes” (Pacotilha 1917, grifo meu). Observa-se claramente certo apadrinhamento conforme as propostas vão sendo postas.

Sobre seu trabalho mais pedagógico encontrei um impresso intitulado *Trabalhos do Congresso Pedagógico (1920)*, que diz que em 1919 reuniram-se professores da Faculdade de Direito do Maranhão e de seu curso anexo, com o objetivo de organizar um congresso pedagógico. O objetivo do congresso seria discutir as diferentes modalidades de formação dos alunos, assim a circular especificava Educação Física; Educação Intelectual; Educação Técnica; Educação Moral e Educação Estética. Desta feita, ocorreu de 22 a 29 de fevereiro de 1920, após três sessões preparatórias a Faculdade de Direito divulga uma circular motivando e convidando professores, entidades e associações a comparecerem por meio de um boletim de inscrição.

Responderam ao chamado 115 pessoas, entre elas a prof. Laura Rosa, então Diretora de grupo escolar em Caxias (Caderno de Trabalhos Pedagógicos 1920, p. 6):

Figura 5 - Laura Rosa no Congresso Pedagógico



Fonte: Arquivo digital da BPBL

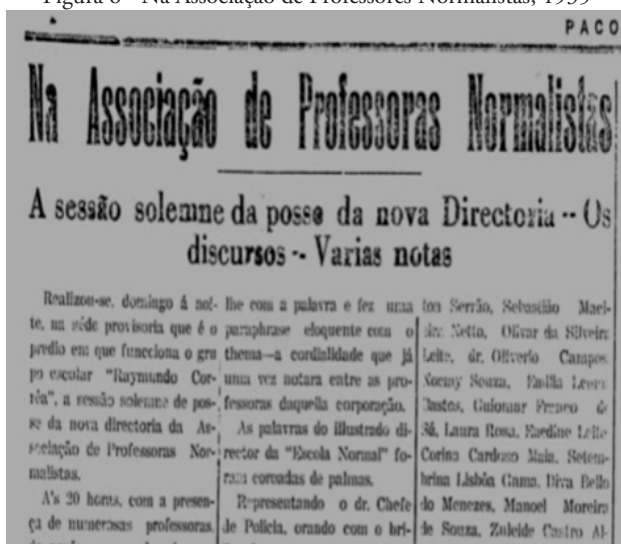
Sobre essas associações no Maranhão, o sociólogo Robson Santos Câmara Silva em sua tese de doutoramento analisa o sindicalismo docente da Educação Básica no Maranhão, percurso de pesquisa cujos objetivos são bastante amplos e implicam em principalmente analisar como as associações com singularidades próprias avançaram para uma feição sindical. Dos objetivos explicitados recortei dois que interessam pelo fato de Laura Rosa participar dessas associações de docentes. São eles:

[...] reconstruir os processos pelos quais se organizou o magistério maranhense, inicialmente, sob a forma associativa e, posteriormente, na forma sindical, até alcançar o grau de consolidação que a organização exibe nos dias atuais; identificar as organizações de trabalhadores docentes que se formaram ao longo da história da educação maranhense, sua natureza e as razões que conduziram a uma pluralidade de entidades (Silva, 2013, p. 7).

O autor organiza na tese um quadro que leva em conta as entidades de caráter beneficente/auxílio; de socorro mútuo; corporativo/associativo

e formativo/científicos. São consideradas as associações organizadas pelo magistério da educação básica do Brasil presentes nas três primeiras décadas do século XX, sua localidade e data de surgimento. Destas, ele localiza duas no Maranhão: A Associação Pedagógica Almir Nina (APAN) fundada em 1912; e a Associação de Professores Normalistas do Maranhão (APNM) fundada em 1931. Laura Rosa é também professora atuante nessa Associação (Pacotilha, 1935).

Figura 6 - Na Associação de Professores Normalistas, 1935



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Em 1934 Laura Rosa compunha a Sociedade de Educação “Almir Nina”, conforme informação apurada pelo jornal Notícia:

Realiza-se hoje as 7,5 da noite, na Escola Normal a reunião semanal da sociedade de Educação “Almir Nina”.

Nesta sessão serão aprovados os estatutos da sociedade e ventilados assuntos de interesse, motivo por que devem comparecer todos os sócios. Distribuição de testes, profa. Zuleide Bogéa; Nova metodologia do ensino primário, profa. Laura Rosa, Escola Regional prof. Maria Helena Rocha, Levantamento de gráficos escolares, prof. Elza Guterres; o cenário nacional, prof. Luiz Rego (Notícias 8/08/1934, *grafia original*).

Laura é membro do Clube pedagógico da Escola Normal (“O Combate” 21/08/1934). O clube mantinha uma prática de apresentar ficha de leitura semanal de cada sócio e discutia temas relacionados às questões da atividade de ensino, como, por exemplo, a organização de diário de classe, processo de recepção das alunas e professoras à Escola Normal, entre outros assuntos de interesse pedagógico.

Figura 7 - Coluna com título “Clube Pedagógico”

Clube pedagógico

Na 5.ª feira da semana ultima, ás 7 horas, realizou-se a 16.ª sessão do Club Pedagógico da Escola Normal, sob a presidência da prof. Carmelita Mendes, secretariada pela prof. Enedina Leite e presente os profs. Maria do Carmo Teixeira, Luis Rego, Guiomar Sá, Elza Guterres, Laura Rosa, Elza Lisboa, Benedita Saraiva, Caliope Andrade, Lindalva Sousa, Alice Mendes e Maria Rocha.

Resumo dos trabalhos :

- leitura e aprovação da ata da sessão anterior;
- cada sócio apresentou sua ficha de leitura na ultima semana;
- a prof. Guiomar Sá, propoz fossem apresentados sentimentos de pesar á prof. Santinha Vasconcelos, pelo falecimento do seu pai;
- o prof. Luiz Rego submeteu á apreciação do Clube a minuta de um regulamento para um Clube Agrícola; o mesmo professor leu um artigo da Revista da Educação de Minas, sobre organização de Museus Escolares, e por ultimo leu o programa definitivo da recepção das alunas e professoras da Escola Normal de Caxias;
- foi tratada a orientação da professora na organização do diário de classe;
- a prof. Maria Teixeira comunicou ter sorteado duas turmas de professorandas para realizar demonstrações de aula, quando da visita das normalistas de Caxias;
- foi designada presidente da proxima reunião a prof. Riza Lisboa, que escolheu para secretaria a colega Lindalva Sousa.

Neurobiol
O TONICO DO CEREBRO

FRACQUEZA CEREBRAL
INSONIAS
FALTA DE APETITE
MÁ DIGESTÃO

Fonte: Hemeroteca da BNDIGITAL

Em 1934, a professora secretariava as reuniões do Clube Pedagógico que aconteciam duas vezes por mês com pautas variadas, e proposições como a da professora nesse dia:

—aproveitando-se da mensagem das crianças do povoado Areal (Turi-Assú) às crianças do Curso de Aplicação mandando a estas 3g3 (sic) de ouro por elas tirado do solo e onze pedras com ouro cravado e solicitando auxilio de material para sua escola e um pavilhão nacional, a prof. Laura Rosa apelou às professorandas para que fizessem oferta do pavilhão solicitado e que ela faria seus alunos prepararem na aula de trabalhos manuais objetos para também serem oferecidos (O Combate 12/06/1934).

A Pacotilha de 30 de março de 1935 apresenta uma coluna anunciando escola Normal - Clube pedagógico, onde a professora é ativa participante. Nota-se em ambas as notícias que a professora é citada, e em 1935 em uma das reuniões do Clube Pedagógico pondera sobre reunir em um local que facilitasse uma participação maior das pessoas. Pelas informações organizadas até aqui observamos o efetivo interesse da professora pela sua formação, dada sua intensa participação nas entidades educacionais.

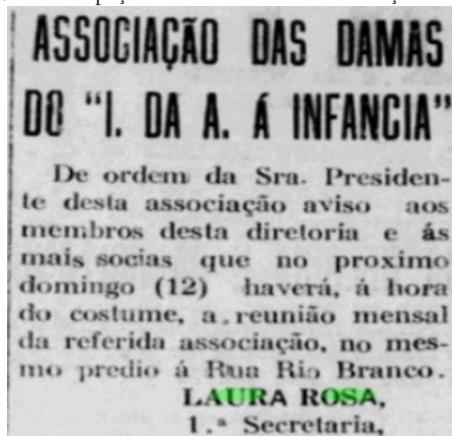
José Nascimento de Moraes escreve na coluna do jornal “O imparcial” de 20 de março de 1938, com o título “Uma Expressão pedagógica” e relata os bons trabalhos de uma comissão pedagógica da qual era presidente e que era responsável pela elaboração do novo programa das escolas primárias do estado do Maranhão. Faz uma longa defesa da importância da formação do primário para as crianças e cita Laura Rosa como membro efetivo desta comissão, juntamente com outros professores responsáveis de fazer observações técnico-pedagógicas ao programa. Neste momento existia uma preocupação concreta em restabelecer a intelectualidade do Maranhão.

A escritora foi membro de várias associações e participou de algumas ações que chamavam “Em prol da pobreza”. Em 1931, o jornal “O Imparcial” traz a notícia de sua participação numa comissão artística que tinha o objetivo de angariar recursos para os doentes. A Associação *Prol-lazaro*, o mal-de-lázaro era como se chamava às pessoas que adquiriam a hanseníase, doença que segundo alguns documentos históricos foi muito comum nas primeiras décadas do século XX no Maranhão, principalmente no período que se estende de 1930 a 1937. Assim, o artigo do historiador José Augusto Leandro problematiza que:

Fato a destacar é que nesse período no Maranhão, assim como em várias partes do Brasil, inexistiam políticas públicas sistemáticas para o controle da hanseníase. Além de ser doença sem cura, a existência de poucas instituições apropriadas para doentes no início da República, assim como no período colonial e no Império, aliás, fazia com que os portadores do mal-de-lázaro pertencentes às camadas mais pobres da população se tornassem, muitas vezes, andarilhos de beira de estrada e, nas cidades, sujeitos a rejeições e preconceitos (Miranda, 2004, p. 423 *apud* Leandro 2009, p. 434).

buscava estar em conexão com as problemáticas de seu tempo (O Imparcial 21/11/1931).

Figura 9 - Participação de Laura Rosa na Associação das Damas

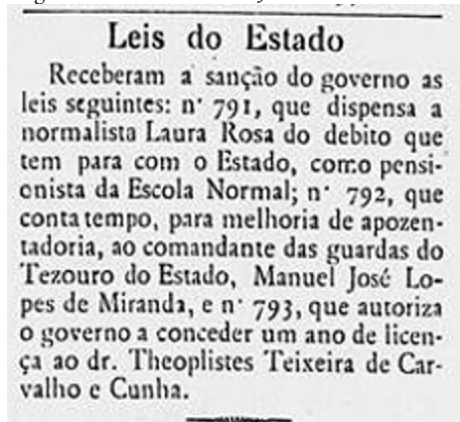


Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Sua carreira no magistério público iniciou ainda no ano em que se formou normalista, quando foi nomeada para a “cadeira do sexo feminino do 2º. distrito da cidade de Caxias. Posteriormente em julho de 1919 é nomeada para o cargo de professora diretora do grupo escolar João Lisboa (Pacotilha, 1919). Conforme o Regulamento da escola normal a época era previsto que “...os pensionistas, que recebendo do estado uma anuidade de um conto e duzentos mil réis (1:200\$000), ficam sujeitos a obrigação de dela o indenizarem pelo desconto de 25% sobre os seus vencimentos, mensalmente, do segundo ano do seu exercício no magistério por diante” (Regulamento da Escola normal 1905, p. 4).

Por uma pequena notícia descobri que a jovem Laura Rosa era domiciliada em Guimarães, a cidade onde viveu Maria Firmina. Deste modo, quando foi aprovada para o curso normal fez uma petição para ser pensionista interna nos anos de estudo para normalista, em São Luís. Posteriormente, e felizmente, uma lei estadual a dispensou dessa dívida.

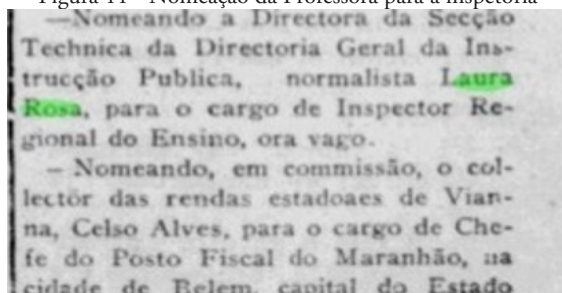
Figura 10 - Recorte do O Jornal de 19/04/1918



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

A professora teve uma longa carreira no magistério. No período da intervenção no Maranhão exerceu cargos de professora do Curso de Aplicação. Em 1940 houve nova nomeação para o cargo de Inspectora Regional do ensino. À época a professora já respondia pela Diretoria geral de instrução pública. O ato foi baixado pelo poder executivo à época interventor federal no Maranhão (O Imparcial 14/09/1940). O cargo de inspetoria era um cargo comissionado. Em 1942 o Gabinete do interventor federal anuncia participação de Laura Rosa em audiência nos seguintes termos: “Conferenciam hoje com o sr. Interventor as seguintes pessoas: dr. Jaime Oliveira, diretor da Escola Politécnica de Recife; Tarcisio Gorges, fiscal federal de Ensino, José dos Santos Carvalho, diretor da Biblioteca Pública e professora Laura Rosa, inspetora escolar (O Imparcial 22/05/1942).

Figura 11 - Nomeação da Professora para a inspetoria



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Sobre seu relacionamento com o tempo e as pessoas - sociabilidades

Senhora do seu tempo, Laura Rosa é citada no periódico “O Jornal” de 14 de setembro de 1918, na coluna “As eleições em Caxias” traz uma denúncia sobre suposta fraude nas eleições. O jornalista entrevista o advogado e pergunta: então, a eleição não ocorreu como se devia esperar? O Sr. Correia Lima - advogado com atuação no pleito municipal, responde que, apesar das reiteradas recomendações do Governo do estado aos chefes políticos nos interiores para que respeitassem a verdade eleitoral, houve fraude em Caxias. O jornalista pergunta como ocorreu. O advogado explica que o presidente da mesa da 4ª. Seção que funciona na escola regida pelas normalistas Laura Rosa e Júlia Carvalho não compareceu nem mandou o livro. Houve protesto dos mesários e dos eleitores presentes, mas posteriormente foi remetida para a junta apuradora a ata da eleição. Colheram o testemunho escrito das duas professoras e vão tomar providências junto à junta apuradora da capital (O Jornal 14/09/1918).

Figura 12 - As eleições em Caxias



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Laura Rosa parecia ter um círculo de amizade bem amplo, foi possível encontrar nos jornais diálogos variados com apreciadores, amigas, há várias menções a sua escrita. Leonete Oliveira ou Ângela Grassi como assinava no

início de sua carreira é alguém que sempre esteve em contato com Laura Rosa e a quem lhe dedicou esse belo soneto, parece ser uma amizade de longas datas, possivelmente favorecida pelo fato de que as duas são professoras e escrevem, assim há essa troca de impressões e afeto via poemas,

Figura 13 - Poema dedicado a Laura Rosa



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Olhos Negros

A Violeta do campo

Vós sois dois olhos negros e brilhantes,
Um lindo par de estrelas luminosas
Olhos que eu vejo em todos os instantes,
Como faróis nas ondas procelosas

Olhos formosos, olhos cintilantes
Vós ficais como estrelas nebulosas
Quando choraes as lágrimas saudosas
Das vossas ilusões agonizantes

Olhos formosos, olhos que eu adoro,
Quando choraes de dor, eu também choro
Quando sorris, minha aflição se acalma

Quero encontrar-vos sempre em meu caminho,
Para que em flores se transforme o espinho
Que nos outros olhos me deixaram n'alma.

Ângela Grassi

Marianna Luz dedica a ela um poema “A uma amiga” - À maviosa poetisa Laura Rosa. Escrito em quatro quartetos, sem preocupação com rima, reproduzo dois para comentar depois:

As ternuras de uma mãe!
Ah! Esses castos amores
São tudo pra mim na vida
São mel, são luz, são dulçores...

Ah! Perdão não foi discreta
Que já não podes provar
Esses encantos divinos,
Que só as mães sabem dar... (Luz apud Santana, 2014)

O tema do poema segundo os marcadores textuais “mãe”, “vida”, é a maternidade e no segundo verso da segunda estrofe a poeta revela que a amiga “não pode provar”, em se tratando de um texto dedicado a amiga, ela comete uma indiscrição ao revelar isso, nas duas estrofes seguintes pede que a amiga “não se entristeça” e termina o poema evocando o “olhar tão belo” que lhe pode servir de consolo.

O texto a seguir é de um apreciador da escritora: A propósito do aniversário da poetisa escreveu-nos um seu admirador, (Nome não revelado):

1º De outubro Laura Rosa

Nome simpático, que se vai tornando conhecido na república das letras, pertence a uma maranhense distinta, se bem que modesta que por sua reconhecida inteligência, decidida vocação e esforços unicamente já é apreciada pelos seus variados escritos, tanto em prosa, como em versos. Pode não dispor ainda de *instrução profunda*, mas tem preparatórios suficientes para manejar a pena com a necessária correção e elegância que tornam agradáveis aos apreciadores as suas fantasias e contos.

Não há muito que começou os seus ensaios na *Revista Elegante* cuja visita mensal era com agrado esperada, jornal interessante e ilustrado por muitos anos pelos Irmãos Teixeira, denodados campeões do progresso entre nós. Dai passam a aparecer seus escritos em algumas folhas diárias desta capital, recebendo-o também a folha ilustrada do Norte do Brasil a nossa apreciada *Revista do Norte* mantida ainda pelos incansáveis Irmãos Teixeira.

Que os seus modestos escritos são tidos em boa conta, não resta dúvida pois os temos vistos transcritos em alguns jornais de Pernambuco, do Pará e até de Lisboa.

Os dotos de D. Laura Rosa são mui salientes, dispõe de inteligência robusta, memória felicíssima, a par do trato ameno e natural distinção. Em reuniões familiares a que já tivemos ocasião de assistir, entretém a sociedade com muita graça desenvolvendo a sua gentileza com acerto e correção nos recitativos dos nossos melhores poetas e prosadores, em peças longas como Y-juca pirama, A Judia, Salmos de amor, As Perolas, os pergaminhos, sempre desejadas.

Neste dia, pois do seu aniversário natalício como um de seus admiradores, não podíamos deixar de lhe testemunhar as nossas sinceras felicitações, desejando- lhe longo porvir, para que continue a deleitar-nos com os seus apreciáveis escritos. (Diário do Maranhão, 1/10/1903, grifo meu).

O interessante nesses textos é que eles informam sobre a mobilidade social da escritora, como ela se portava no meio social em que vivia - nota-se que além de escrever participava de recitais e segundo o 'admirador secreto' "entretém a sociedade com muita graça". O texto revela uma mulher de personalidade forte, com uma inteligência robusta e que se impõe com "acerto" e correção - o admirador enfatiza - na expressão oral. E ainda informam também sobre a beleza, sobre isso no dia 2 de setembro de 1908, Alberto de Jesus escreve um soneto dedicado *A Violeta do campo*, intitulado *A Partida*. Um poema em que o eu-lírico sente muito a ausência do outro, notem como o tema dos olhos retorna assim como no poema de Ângela Grassi acima, possivelmente era algo marcante na escritora: o olhar: "Desde que fostes, ando sem vida, choro todos os dias, num pesar constante, Com saudade dos olhos que eu adoro! (primeiro terceto do poema)". Ela também dedica a esse amigo um soneto que denota que havia uma grande afei-

ção entre os dois, seria caso de buscar mais pistas, de toda forma nota-se não apenas pela sua atuação depois como professora e nos diversos cargos que assumiu, antes disso ela já tinha uma entrada nos ambientes da sociedade da época, entre escritoras e escritores, tanto é que Nascimento Moraes vai acompanhar de perto suas publicações.

O MEU AMIGO

Para Alberto de Jesus

Tenho comigo poeta, um passarinho,
que alguém me deu quando se foi embora,
anda solto o galante animalzinho
a cantar pela casa toda a hora.

Quando amanhece, o trôpego bebezinho
Ganha o denso arvoredado lá de fora,
E no galho mais alto abre o biquinho
E derrama no espaço a voz sonora.

Sobre a terra, se a noite desenrola
Fino véu prateado, ou negro manto,
vai cantar, o maroto, na gaiola.

Meu indo amor... meu delicado amigo.
É só ele que canta, quando canto.
E, quando choro, vem chorar comigo.
Violeta do Campo

A vida da escrita: obra e crítica à produção literária de Laura Rosa

Estamos falando de fins do século XIX e primeiras décadas do XX, e mais, estamos falando de mulheres que nasceram em contexto provincial, nas quais as relações de dominação sobre os corpos e as ideias eram bem mais acentuadas e difíceis de enfrentar. No entanto, mesmo que pedindo desculpas a todo o momento e se colocando muitas vezes em um patamar inferior em relação aos homens, escritores com quem travavam relação, elas

se posicionaram, e, assim como em vários momentos de suas trajetórias foram esquecidas, em outras elas aparecem defendendo suas composições.

Laura Rosa escreveu poemas, contos, crônicas, conferências, publicou um livro que deu a ela passe na academia de letras: “Promessas”. E se aventurou também pela crítica a alguns de seus conterrâneos, o que para época era singular. Pude observar que há uma extensa produção intelectual e literária da escritora que se estende por um longo período, desde inclusive os anos em que estava em formação para o magistério. Nos anos de 1899 (primeiro registro encontrado) até 1903 ela é assídua colaboradora do jornal *Diário do Maranhão*. Assina a coluna Variedade e nessa primeira publicação ela se aventura pelo conto, *Annita* traz uma temática mística, com grande suspense e mistério. Ela já se comunicava com outra escritora e a ela dedica a história. Eis um pequeno trecho do conto:

Annita

A distinta poetisa

Papillon Bleu

Não sei que de místico e funesto lia eu sempre através do semblante meigo e sereno de Annita, quando, embevecida fitava-a às vezes.

Era tão cândida e ingênua aquela rapariga, tão compassiva e boa, nunca o mau humor lhe maculara a fronte contristada e pálida, como era amada por seus pais, estimada pelos montanhese e admirada pelas companheiras!

Tinha nela uma terna amiga que se me afeiçoara desde a minha chegada àquelas musgosas montanhas, engrinaldadas de violetas e diversas outras mimosas flores campesinas que todas as tardes colhia em companhia dela. Uma inexplicável atração por Annita, uma afeição sincera unia-me aquela criatura, porque tenho especial predileção pelas pessoas meigas e tímidas como ela, mas, não sei...dizem que são olhos-espelhos d'alma e relia sempre n'aquela olhar sereno um que de resoluto e inabalável.

Que imaginação poética e sonhadora se desprendia daquela débil montanhese filha de pais tão ndes (sic), amava apaixonadamente o descambar do dia, as tardinhas loiras como chamava, dizia-me sempre que gostava mais do crepúsculo que d'aurora como contemplava embevecida e muda as calmas noites do belo luar! O mar então, como gostava ela do mar! Era à beira das praias arenosas e vastas que, juntas assistíamos o desmaiar

do sol no ocaso, não cessava de mostrar-me a água revolta e crespa e o poente doirado!

Inclinava-me a acreditar que os olhos rasgados e úmidos de Annita eram verdeados pelo hábito contínuo de fitarem – perdidamente no oceano, que seus cabelos luzidios e sedosos eram doirados pelos raios últimos da tarde, pressentindo a aproximação da noite, enfim que era terna e plácida como àquelas horas plangentes e languidas.

Porque não passava uma só tarde longe das praias? Perguntei-lhe um dia, recusando-se assim aos olhares amorosos dos campestinos! Porque chorava sempre que ouvia o sabiá queixoso ou a sururina tristonha? Explicou-me brandamente (Diário do Maranhão 18/11/1899, grafia original).

Algumas palavras foram difíceis de entender nesse caso usei o sic (assim). Gostaria de chamar a atenção que é uma jovem que na época morava em Guimarães quem escreve essas primeiras “garatujas” como ela o diz. Para lembrar então que é uma região de praia, onde se encontra a baía de cumã, possivelmente inspirou sua escrita nesse momento. Um breve comentário sobre esse conto que traz uma força imagética bem inquietante, quando a autora tece o espaço de interação - as praias, o mar, o oceano, intuindo que “os olhos rasgados e úmidos de Annita eram verdeados pelo hábito contínuo de fixar o oceano”. Acompanhando as publicações nessa coluna, em 1903 a autora publica um conto bem mais longo intitulado *Junto à janela*, construído em 19 partes, iniciando em 1 de junho, a 1ª. e 2ª partes, o conto é publicado durante todo mês de junho, eis um trecho:

XII

Ficamos, porém detidos por muitos gritos que vinham de baixo, no sitio e no campo distante.

Nhô Jacinto!...nhô Adriano!...Olha a “Pintada”! a sua vaquinha!...vem com o tujucu até no fio do lombo...coitadinha, estava atolada na mãe do rio!

Foi o Januário da ponte que a botou pro mangal!

Não foi! A bichinha mesmo se atolou!...vê-se bem, está até mancando d’um quarto... olhe, está vendo!...

E assim, nessa teima, faziam uma gritaria desesperada uma tal algazarra que assustou-nos a princípio (Diário do Maranhão 11/06/1903).

Por essa época Nascimento Moraes era colunista do jornal *A campanha*, onde assinava a coluna Letras e Typos que elaborava breves resenhas críticas de publicações de literatos da época, em especial aquelas da coluna *Variedades* do jornal *Diário do Maranhão*. Nota-se que ele acompanha de perto a escrita de Laura Rosa. Assim ele comenta outro conto intitulado *Após o nefando crime*, um conto de teor religioso que descreve os momentos posteriores a morte do Cristo cristão. Sobre o conto ele diz :

D. Laura Rosa publicou no “Diário do Maranhão” “um conto que se denomina: - *Após o nefando crime!*”

Refere-se a *conteuse* a princípio do drama do calvário. Apresenta Maria Santíssima, mãe de deus, a vagar a noite pela cidade e Judas também a vagar perseguido pelo remorso, e depois enforcado num pedaço de corda que servira para açoitar Jesus.

O conto, como se vê, é histórico, e como tal não obedece as normas estabelecidas para narrativas dessa ordem.

[...] Quanto aos quadros, notamos indecisão no traçar das linhas gerais. A hábil *conteuse* que principiou tão bem a pintar o céu e a terra tornou-se nebulosa quando quis dizer alguma coisa dos homens e das coisas. É natural e não lhe queremos mal por isso.

O terror de Judas, posto que a poetisa lhe carregasse muito a mão, não está para se desprezar, atendendo mesmo a um fato psicológico de uma grande sugestão de terror, que havia de impressionar bastante a delicada escritora.

Nascimento Moraes

Observa-se pela longa resenha como Moraes tem certo cuidado na apreciação dos textos, nessa resenha ele comenta mais três textos publicados no jornal, e fornece elementos para uma crítica do texto em relação à forma e também ao conteúdo. Assim em 1909 a então normalista publicou uma crônica que mereceu a seguinte apreciação do escritor:

Laura Rosa publicou no Diário uma variedade-Phases!..

A variedade é pequena. Contudo divide-se em três partes. A forma apresenta ainda alguns senões que esperamos serem pouco a pouco corrigidos. Laura Rosa preocupada pela fantasia, esquece-se de abranger as cenas que descreve. Desde o conto – *Após o nefando crime*. – que nota-

mos isso. Dai falharem em parte as conclusões que ela pretende tirar de suas narrativas para a vida social. Sabemos de onde vem o defeito- é da sofreguidão da nossa *conteuse* para fazer adjetivações, gesto esse que tem todos que se entusiasмам pelos belos contos de Coelho Neto.

Não seria mal que a inteligente *conteuse* lesse de Valentim Magalhães o autor de Rimário uma carta a uma senhora que vem reunidas no livro Bric a brac.

É só por hoje.
Nascimento Moraes

Moraes a chama de *conteuse* cuja tradução do francês é narradora, e numa tradução livre poderíamos dizer que é contista; em sua breve apreciação nos revela que Laura é uma leitora de Coelho Neto, e sugere a ela em artigo outra leitura. Refere-se a Valentim Magalhães. Observa a forma de composição de contos de Laura Rosa e atribui esse defeito “a sofreguidão da nossa *conteuse* para fazer adjetivações, gesto esse que tem todos os que se entusiasмам pelos belos contos de Coelho Neto”⁴ (A Campanha 18/05/1903).

Ainda no mesmo ano, em uma publicação intitulada Carta Aberta, a Carlos Rubens e assinada por L. do Valle, o comentador está escrevendo esta carta a esse amigo “embalado pelas brisas frescas da manhã” para primeiro dar-lhe notícia de falecimento de Olímpio de Castro na capital federal, mas principalmente para dizer ao amigo que está muito preocupado com o sentimento de amor que o move, mas que o está aniquilando, sabe que ele está sofrendo imensa mágoa por amor não correspondido, oferece-lhe um poema e logo em seguida entra numa discussão filosófica sobre *o que é amor* e ele chama as escritoras para favorecer ou não seus argumentos, visando retirar o amigo do estado de letargia. Cito:

4. Coelho Neto (Henrique Maximiano Coelho Neto), romancista, crítico e teatrólogo nasceu em Caxias, MA, em 21 de fevereiro de 1864, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 28 de novembro de 1934. Foram seus pais Antônio da Fonseca Coelho, português, e Ana Silvestre Coelho, índia. Em 1883 matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo. Seu espírito revoltado encontrou ali ambiente para expansões. Fez parte do grupo de Olavo Bilac, Luís Murat, Guimarães Passos e Paula Ney e a história dessa geração apareceria no seu romance A conquista (1899). Foi deputado federal pelo Maranhão. Exerceu vários cargos e na literatura cultivou praticamente todos os gêneros literários, deixou uma obra imensa e foi, por muitos anos, o escritor mais lido do Brasil (Academia Brasileira de Letras).

Zila Paes, um dos belos espíritos da moderna geração literária do Maranhão, diz que *o amor não passa de uma fatalidade!*

Laura Rosa, outra intelectual de minha terra, a artista impecável da frase ritmada, a cronista de verve que constantemente aparece com um sal místico e alvissareiro nas colunas de honra do Diário pensa e diz o contrário de sua novel contemporânea.

- O amor, é um sentimento sacrossanto, é um perfume raro, que embriaga a flor do coração

Laura Rosa fala com convicção, porque se ele não existisse, o que seria de nós? [...] (Diário do Maranhão 24/02/1909).

Em 1911, o articulista do jornal *Correio da tarde* (20/06/1911) anuncia o recebimento do livro publicado da escritora. A figura mostra o anúncio de recebimento onde ele se refere a Laura Rosa como “inteligente cultora das letras”.

Figura 14 - Anúncio de publicação do livro “Promessas”

«As Promessas»
Recebemos, hontem, um
exemplar do livro—«As pro-
messas» da nossa contorra-
nea—d. Laura Rosa, intelli-
gente cultora das letras.
E' o seu livro de estréa.
Traz bem acabado prefacio
do provecto professor mara-
nhense sr. José Augusto Cor-
rea.
Só o prefacio vale por uma
recommendação.
O livro foi impresso no
«Diario official».
Gratissimos pela offerta,
promettemos-lhes breve algo
dizer sobre o valor do seu in-
teressante livro de cantos.

Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Em 10 de outubro de 1911 o correio da tarde estampa em sua primeira coluna o nome “Laura Rosa” e informa “a propósito do livro ‘A promessa’ da inteligente escritora Laura Rosa, encontramos as seguintes apreciações – a primeira no Jornal do Comércio de Caxias e a segunda na Cidade de Theresina”. A escritora é citada como “delicada poetiza maranhense e inteligente colaboradora do jornal”. A crítica assim se refere:

A propósito do livro “Promessas da inteligente escritora Laura Rosa”, encontramos as seguintes apreciações: - a primeira do Jornal do Comércio de Caxias, e a segunda na cidade de Terezina:

Postal a D. Laura Rosa: Acabo de dobrar a última página do vosso formoso livrinho de contos “as promessas”

Escrito numa linguagem singela e natural – o vosso precioso livro tem a doçura e a limpidez de um regato que desliza mansamente por entre seixos, no seio de uma floresta sombria.

Parece que foi escrito para ser lido pelas crianças.

Acostumada a viver entre as crianças, vejo que D. Laura Rosa soube moldar-se ao estudo da alma infantil tão cheia de ingenuidades... [...] (Correio da Tarde, 1911).

Correio da Tarde de 26 de outubro de 1911 republica nota crítica da “Gazeta “sobre o livro de contos de Laura Rosa:

Laura Rosa, talentosa escritora maranhense, que, em Caxias serve brilhantemente à causa da instrução popular, teve a fidalga gentileza de ofertar-nos um exemplar dos seus belos contos, enfeixados sob o título “As Promessas”.

Embora sejam o ensaio da vida intelectual da inteligente senhorita, ainda assim “As promessas” revela um intelecto de mulher do qual muito se tem a esperar.

O livro de Laura Rosa é uma estréia que somente aplausos merece, *máximo sendo feita por uma representante do sexo que, entre nós, tão proverbialmente se mostra avesso às manifestações em prol das coisas das letras* (Folha da Tarde, 1911).

Figura15 - Resenha sobre “As Promessas”



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

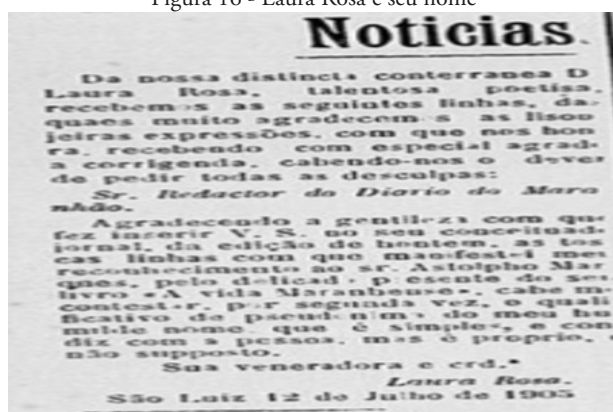
A crítica ou resenha literária mesmo que neste momento, incipiente e realizada por quem tinha acesso aos textos, nesse caso a imprensa local, ainda tímida e bem iniciante, assim mesmo traz alguns elementos importantes para a discussão aqui posta. Estamos falando afinal do início do século XX, de uma escritora do norte do país, que sendo um “sexo tão proverbialmente avesso às coisas das letras”, de acordo com a resenha, de certo modo pelo único fato de expor-se, de procurar os prelos de jornais para publicar, significava algo à frente do seu tempo. Afinal “ao belo sexo” citado o tempo todos pelos literatos da época cabiam as tarefas não do intelecto, mas da lida diária com o cotidiano de mães e esposas.

No entanto, mesmo neste contexto não favorável às mulheres e seus dizeres, havia por parte de certos articulistas o cuidado em acolher e motivar a escrita, claro também está que no caso de Nascimento de Moraes vamos observar que como contemporâneo de Laura Rosa, eles estarão lado a lado nas associações de professores – vide associação de imprensa. Neste sentido, ressaltamos como o fato de serem professoras de certo modo criou facilidades para o acesso às publicações.

A vida da escrita: produção intelectual de Laura Rosa

Em 1905, Laura Rosa contesta pela segunda vez que esse é seu nome e não pseudônimo, ela diz “meu nome que é simples, e condiz com a pessoa, mas é próprio, e não *suposto*”. Interessante apontarmos aqui a afirmação de sua identidade no mundo, o reconhecimento pelos seus pares, afinal ela se reporta diretamente ao escritor Astolfo de quem recebeu um exemplar de “Vida maranhense” agradecendo e pedindo ao redator que corrigisse a falha sobre sua identidade, o que ele faz com pedidos de desculpas,

Figura 16 - Laura Rosa e seu nome



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Posteriormente em 1908 a jovem que ainda estava em processo de formação, mas já demonstrava uma personalidade marcante no trato com a realidade posta, problematiza a vida e pondera como a leitura de um bom livro possibilita conhecer, deleitar-se, sair um pouco do cotidiano “aborrecido e sensaborias” mostra ainda uma entrada mesmo que tímida na crítica da literatura produzida por seus pares no contexto do Maranhão do século XX. Assim, ela escreve:

Meu caro amigo Sr. Domingos Barbosa

Triste de nós se não tivéssemos amenas horas deleitantes para nos pensarmos das aborrecidas horas de tédio e de sensaborias que nos aparecem às vezes!

Quem me dera a mim todas as vezes que me dominasse essa espécie de desalento, de desanimo de tudo, de apego à realidade cruel das coisas da

nossa vida, nessas horas longas, que nos trazem até preguiça de viver, quem me dera me aparecesse sempre um gentil companheiro como ontem chegou-me o vosso precioso livro!

Um companheiro sim, porque um bom livro é um bom companheiro e quanto mais deleitante, tanto mais gentil, tanto mais querido, tanto mais amável.

Pois foi um desses momentos fastidiosos que me veio surpreender o “Mosaico”, livro primoroso cuja imaginação fértil e jovial, amena e cultivada que lhe enche as páginas, far-me-ia logo adivinhar o autor, caso o livro não lhe trouxesse o nome.

(E quem não conhecer a palavra articulada de Domingos Barbosa, leia-lhe a palavra escrita e a terá ouvido tal é a naturalidade que imprime à sua pena d’ouro).

Cada conto de seu precioso livro meu caro amigo é uma delicada pérola engastada em finas garras de ouro puro.

Fico indecisa quanto a escolha daquele que mais me agradou. Daquele que mais me calou no espírito. Gosto mais de todos!

(Querem ver que estão supondo alguns que me estão lendo, que venho pra cá engrossar ...Deus me livre! Digo mesmo como o bento Pereira deo “Um tipo”).

Estão todos muitíssimo enganados que não vou colocar nas alturas quem já lá está!

Julgam também que venho criticar, dar a minha opinião de cadeira? Não senhores, não sou tão pretensiosa, não chego a tanto.

Venho agradecer-vos, bondoso amigo, uncamente agradecer-vos a gentileza da vossa oferta.

Eis uma delicada jóia que hei de guardar com carinho, um amigo útil que me acompanhará sempre nas horas vagas nas horas solitárias e longas, como me acompanha o sublime “Evangelho de moço” do inspiradíssimo Corrêa de Araújo, “O Morto” de Coelho Netto e outros mais deliciosos livros e queridos mestres.

Lendo-os e relendo-os conversarei detidamente com seus autores, e banharei de luz benéfica o meu espírito, iluminar-se-á a minha pobre idéia obscura e acanhada.

A vós, portanto, meu distinto conterrâneo minhas humildes felicitações, minha admiração, meus agradecimentos e avante!

Laura Rosa (Diário do Maranhão 11/11/1908).

A ávida leitora aponta o que espera de um bom livro - *amenas horas de deleite*, fuga do tedioso cotidiano, aprendizado também porque ilumina o espírito, as ideias obscuras e tímidas. Posteriormente o *Correio da Tarde* (10/10/1911) anuncia em sua coluna “Vida Maranhense” a crítica feita pela poetiza Laura Rosa a seu conterrâneo Astolfo Marques, escritor e contista que presenteou Laura Rosa com um livro seu publicado “*A vida Maranhense, uma coletânea*”. Escritor e contista também esquecido pela crítica literária, possivelmente menos que sua contemporânea. Marques tem uma produção considerável e assim como Laura Rosa publicava em diversos jornais. Sua vida, cedo marcada pela luta contra a doença do século, assim é descrita por Matheus Gato de Jesus (2013):

Raul Astolfo Marques teve uma vida curta, laboriosa e produtiva. Entretanto, tal como diversos personagens negros da história brasileira, é difícil acompanhar em detalhes sua biografia, especialmente no que tange às suas origens. O escritor nasceu em 14 de abril de 1876, apenas cinco anos após a Lei do Ventre Livre, em São Luís do Maranhão. Faleceu na mesma cidade aos 42 anos, em 28 de maio de 1918, morto por uma tuberculose contra a qual lutava, pelo menos, desde 1915. A produção intelectual conhecida do autor envolve estudos bibliográficos, traduções, contos, crônicas, estudos folclóricos, um romance, afora sua extensa colaboração para os principais jornais e revistas de São Luís como O Diário do Maranhão, A Pacotilha, Diário Oficial, O Jornal, Boletim dos Novos, A Revista do Norte e Revista da Associação Comercial. O escritor também consta entre os fundadores das mais importantes agremiações literárias de seu tempo como a Oficina dos Novos (1900) e a Academia Maranhense de Letras (1908). Seus principais trabalhos publicados são: a tradução do francês para o português do romance Por amor, de Paul Bertnay (1901); a coletânea de contos intitulada A vida maranhense (1905); o relato de viagem De S. Luiz a Therezina (1906); a peça teatral O Maranhão por dentro (1907); a coletânea de contos Natal (1908); a biografia O Dr. Luiz Domingues (1910); o romance A nova aurora (1913) (Jesus 2013, p. 339-340).

Trata-se, portanto de um escritor com uma obra escrita considerável e que como contemporâneo de Laura Rosa também como ela sofreu um processo de apagamento da historiografia literária. Só agora vem sendo es-

tudado e conhecido nas universidades do Maranhão. No site do Literafro há alguns dados biográficos desse autor.

No Diário do Maranhão de 1911. Na coluna intitulada “A Vida Maranhense”, o editor novamente diz ser pseudônimo o nome da escritora, o que por duas vezes ela vai rebater, vamos ao texto:

São da distinta poetiza, nossa conterrânea conhecida pelo pseudônimo Laura Rosa, as seguintes linhas:

‘não pensem os amáveis leitores que venho às colunas do jornal com o fim de fazer também a crítica do livro do Sr. Astolfo Marques; longe de mim tal idéia! Isso seria um não medir o alcance, ou uma ousadia da minha pena.

Esse livro está na altura de ser, unicamente, criticado ou analisado por penas mais vigorosas, manejadas por punhos mais firmes, guiadas por ideias mais criteriosas dos grandes mestres no mundo das letras ou dos abalizados amadores.

Além disso, falta-me o tempo preciso, atualmente, para examinar cuidadosa e minuciosamente (que é o primeiro dever de quem critica) a interessante coleção do Sr. Astolfo, afim de poder opinar lealmente de acordo com a minha consciência.

O meu fim é agradecer a este talentoso moço o exemplar que teve a gentileza de oferecer-me, distinguindo-me assim com o seu cavalheirismo peculiar. Tive, portanto, o grato prazer de rever agora reunidas n’A vida maranhense, essas produções literárias que a tempos de esparsas em diferentes jornais as quais o autor tem sabido usar o chiste e a naturalidade e libertar do empolado, atualmente em moda, ou epidemia que graça na roda literária juvenil. Não se vão zangar comigo os empolados poetas e escritores modernos; lembrem-se que o campo das letras se assemelha ao campo de batalha; nada de pegar em armas por qualquer detonação longínqua e mal distinta; calma!

Tendo, porém manifestado ao Sr. Astolfo a minha gratidão e admiração, aliás, sinceras, não me devo furtar absolutamente de manifestar essa sinceridade usando de franqueza. Continuo a sustentar o que já tive ocasião de dizer-lha verbalmente: o título do seu livro é o seu único senão; no mais é um primoroso trabalho, em estilo simples e despretensioso; quanto a minudências sobre o título deixo aos mestres que as façam.

Estou certa que os meus amáveis leitores serão conscienciosos e hão de convir que não há em minhas toscas linhas nada de engrossamento -A Cesar o que é de Cesar- e o Sr. Astolfo que tão elevados tem os senti-

mentos como a inteligência há de concordar no que me tocou a minha franqueza; conheço-o de perto e sei que está isento de quanta tolice e pretensão tola há por aqui .E não retrocede na luta! Fiquem sabendo.
Ao laborioso e dedicado cultivador das letras mil gracias!

Laura Rosa.

Sobre esse texto é importante aqui enfatizar que fazer a crítica à produção de um colega homem provavelmente requeria certo grau de ousadia – personalidade própria, a autora comemora o fato de o escritor ter reunido em uma publicação - suas produções literárias, esparsas em jornais diversos, demonstra ser uma leitora atenta e pede que tendo a ousadia de fazer a crítica “Não se vão zangar comigo os empolados poetas e escritores modernos; lembrem-se que o campo das letras se assemelha ao campo de batalha; nada de pegar em armas por qualquer detonação longínqua e mal distinta; calma!”.

A escritora sugere que o título do livro não condiz com o conteúdo e pondera que seu amigo saberá entendê-la. Uma personalidade muito interessante demonstra Laura Rosa em sua escrita. Existiam nessa época muitas representações sobre as mulheres, o “belo sexo” como eles chamavam, mas não era comum uma mulher tecer comentários sobre um homem e mais ainda julgar sobre a sua escrita, sugerir, talvez por isso pareça que ela pede desculpas no decurso de sua crítica, mas ela também é ousada quando chama a atenção dos “empolados poetas”. Mantém um tom muito afetuosos com Marques e acredita que o poeta é alguém que “não retrocede na luta”. O *Diário do Maranhão* traz na sua coluna “Variedade”, um texto de Laura Rosa que apesar do tom poético do início que eu reproduzo no excerto, trata-se de uma pequena crônica do encontro de várias estrelas cada uma delas representando a lágrima de um ser sofredor sobre a terra, crianças, virgens, apaixonados, mães, são algumas dessas representações.

Figura 17 - Gotas de Pranto



Fonte: Hemeroteca da BNDigital

Gotas de Pranto

“Julgam, acaso, que as estrelas são astros que tem luz própria como dizem os astrônomos e como julgamos também? Pois ide escutá-las nas noites prateadas quando a lua tiver já erguido muito alto o rosto pálido, e a noite caminhar em meio silenciosa e imponente, ide escutá-las, verão - quanta doçura! Quanto mistério!

Assim foi que soube da verdade, em uma dessas [...] noites tão formosas que seduzem os sonhadores e encantam os namorados, adormecem o espírito e despertam o coração” (Trecho do texto publicado no Diário de Maranhão).

No periódico *O Imparcial* de 1944 (21/10) há uma crônica de violeta do campo intitulada Nossa Cidade, parecendo certa atualização nas temáticas de sua escrita. O texto é bem interessante porque inicia com o relato de uma conversa com um barqueiro ao longo do rio. Estamos em 1944 tempos de muitas mudanças, mas Violeta reivindica retorno e manutenção de alguns costumes antigos,

Nossa Cidade. Crônica.

Ela escreve: Ilustre senhor Antonio Lopes.

Palestrando certa vez com um remador, que me conduziria pelo Mearim rio acima em sua leve canoa quase da forma de um charuto, indaguei-lhe a causas de construírem eles suas palhoças tão rentes às águas, sabendo que as enchentes dos grandes invernos as levariam de roldão, na certa. O caboclo espalhou as vistas pela ribanceira, remou com força e respondeu em sua linguagem simples:

- Siá Dona, num sei o motivo, mas isso é parece tossir e abrir de boca é só um começa e a gente vai logo acompanhando.

- Ora, meu distinto amigo, não sei porque tenho pensado agora naquele velho remador e no O imparcial, é ate um paradoxo, mas posso afirmar que todos os dias, espero ansiosa este jornal e em o abrindo, vou logo diretinha a seção “nossa cidade”, e não é só: quando vos li sobre os nossos desaparecidos costumes e antigos esplendores luxuosos de nossas festas tradicionais, não me pude ter.

Assaltou-me um desejo enorme de vos dizer também aqui, alguma coisa- de ir, também acompanhando na frase daquele homem simples do Mearim.

- é que na igreja toda branca de torre ladeada pelos 4 evangelistas sacros, nossa linda igreja, aqui do meu bairro estiveram nestes dias bimbalhando os sinos para o novenário da festa de Nossa senhora dos Remédios, a festa que já foi uma grande festa. Muita gente, sim, muita gente, mas que desanimo, que tristeza! Pobres sinos!

[...]- que a festa externa, para o povo, tenha perdido seu luxuoso esplendor de outros tempos e a feição encantadora, que lhe dava, os teatros infantis de sombrinhas, os roletes de cana amarradinhos com fitas, as chupas de laranjas, os botequins de gelados, a Casa de sorte dos Quati, os fogos de

- Mas se quiserem, por ventura, substituir por outro templo, o da Senhora da Conceição, penso com a época do zepelim, dos apogeus do

petróleo, da insulina e da diasona; sim, arquitetura moderna, porque já não era mais o velho templo, onde batizaram-se, ainda enfaixadas suspensas nos braços carinhosos **da humilde e amorável mãe-preta**, quase todas as nossas grandes figuras de outras épocas –Faço agora uma respeitável reverência aos frades carmelitas.

Ainda há bem poucos trabalhos produzidos sobre a literatura de Laura Rosa. Encontrei menção a outro livro publicado, mas não obtive maiores informações. Em 1942, uma revista anunciava um novo livro da poetisa Laura Rosa: *Castelo no ar*. Ainda não tive acesso a nenhum dos livros publicados.

Figura 18 - Academia anuncia novo livro de Laura

ATHENAS Pag. 68 FEVEREIRO — 1942

PROFESSOR ARIMATEIA CISNE

O Maranhão perdeu uma das figuras mais representativas de seu magistério secundário — o professor Arimateia Cisne.

Não conheço a sua terra natal, fora um dos acentos de grande movimento, situado pela sociedade que lhe admirava as grandes virtudes morais. Por uma questão de consciência, sentindo que seu espírito exultava entre a solidão e a dúvida, Arimateia Cisne deixou a Igreja e a sua terra natal, fugiu de seus pressos para esta capital, onde o estrozeiro resultou no magistério. Dentro de pouco tempo se instalou no nosso meio como professor de português e latim. Trabalhador por existência, metódico, de vida exemplaríssima, guiada pelos bons costumes. Arimateia Cisne constituiu família e abriu um colégio particular para ensinar aquelas "suas disciplinas". O dr. Heracleto Figueira, então chefe do Estado, nomeou-o professor de matemática elementar no Liceu. Apesar de não ser matéria de sua especialidade, houve-se, na cadeira, o bom professor, com dedicação e honestidade profissionais. Deixa cadeira para si de português e por último a de latim.

O pequeno colégio particular, pouco mais depois transformou-se num educandário, o "Colégio Cisne" que teve grande proleção dentro do Estado. Mas há dois anos atrás pertinha a alguns comerciantes maranhenses o espírito e a enfraquecer-lhe o organismo. Contra o mal batizava-se indignadamente, mas debilmente. Penetrado, afiou-se do magistério e passou o educandário ao professor Mata Roma.

No ano passado embarcou para Belém com a família, e ali faleceu.

Grandes foram os serviços prestados à sociedade maranhense. Não se deu ao ensino de letras. Contudo escreveu algumas páginas importantes, para os jornais de S. Luís, as quais permanecem pela simplicidade do estilo e pela cadência e coerência veracidade.

ATHENAS encia à sua esposa e filhos a expressão de um sincero pesar.

Aprenda a ensinar, a raciocinar, a dividir de si mesmo e apesar da epidemia de ostentação — eis a

ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS

NOVOS IMORTAIS

Candidataram-se membros desta corporação os srs. Manuel Sobrinho, dr. Isaac Ferreira, padre Joaquim Dourado.

O presidente da Academia nomeou comissão para julgar dos trabalhos dos novos imortais.

Já foi aprovado e parecer do livro "Castelo no ar" da poetisa Laura Rosa.

Era, fonte de todos os erros, e que parecia enxada a todos os homens, é o de julgar a palavra em lugar da coisa; o que eles consideraram sob uma denominação, muitas vezes aprovam sem uma outra. — **Malascheres.**

Um agadeiro, nos subúrbios de Teresina.

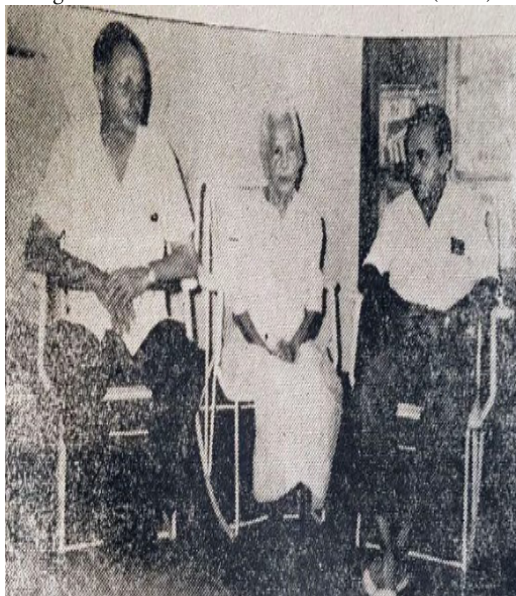
Fonte: Material Digitalizado da BPBL

A foto abaixo, publicada em 25 de abril de 2017⁵, aparece no plano central a professora Laura Rosa conversando com o jornalista Vitor Gonçalves Neto (direta) e com prefeito de Caxias Marcelo Thadeu Assunção (esquer-

5. No blog de Eziquio Barros Neto, escritor e político jovem nascido em Caxias, autor de *Cartografias Invisíveis: Saberes e Sentires de Caxias* (Academia Caxiense de Letras, 2015). Registro no dia 25 de abril de 2017. Disponível em: <https://nossacaxiasma.blogspot.com>

da). A foto é bastante representativa da importância da escritora que atravessou o século XIX e encantou-se no dia 14 de novembro de 1976.

Figura 19 - Foto da escritora Laura Rosa - (1970)



Fonte: Site de Arquitetura e Urbanismo (Caxias)

Na minha escavação antropoliterária não encontrei monografias sobre a autora, apesar de ser citada por alguns blogs e sites de pesquisa, e como já disse anteriormente mesmo na Academia Maranhense de Letras a sua biografia permanece em desenvolvimento, mas sobre a sua inserção na sociedade maranhense e propriamente sobre a sua escrita literária não encontrei informações. O mais interessante é que de certo modo ela teve uma escrita legitimada pelos seus pares – as suas entradas na crítica literária e elogiada, por exemplo, por Nascimento de Moraes.

E a história continua

Para finalizar essas reflexões considero que as estruturas sociais em sua relação com aspectos de raça e gênero (Gonzalez, 2018; bell hooks, 2019) condicionam uma forma de ver o outro, de legitimar o que esse outro escreve e mais a ação de grupos sobre esse outro, as malhas ideológicas tecidas

em representações que inferiorizam , tornam sem valor a produção escrita de muitos de nossos autores e autoras que trazem as marcas de uma descendência e ancestralidade africana ou afro-brasileira e a problematização em torno das condições históricas, sociais, políticas, que inviabilizaram conhecer essas subjetividades, suas produções, suas inserções em seus locais é algo que vamos aos poucos construindo como alternativa às narrativas etnocêntricas que invisibilizaram essas subjetividades.

Como contraponto, hoje, podemos dizer que existe um movimento, evidenciado por meio das redes sociais e mídias diversas e também nas universidades que visam trazer a escrita feminina através da voz das próprias mulheres para o centro do diálogo que implica as questões raciais, as questões de subalternidade e de poder frente à sociedade constituída. Falamos de um momento em que a mulher se torna então *sujeita* da enunciação. Ou seja, estabelece uma nova dinâmica em relação ao poder. Isso se iniciou com os movimentos feministas, com os direitos alcançados na década de 1930 – eleger e ser elegível, e, ainda com os movimentos de reação aos poderes autoritários que se estabeleceram na América latina durante décadas, assim como a partir de movimentos por libertação das ex-colônias na América Latina e na África. Portanto, não está a literatura além das relações de poder? Não, e essa relação se prefigura de forma muito mais contundente quando discutimos sobre a produção literária em regiões como a Amazônica, por exemplo.

Referências

Livros consultados

ADLER, D. A. *Maria Firmina dos Reis: uma missão de amor*. São Luís: Academia Ludovicense de Letras, 2017.

CARVALHO, Wybson. *Poeta, membro da Academia Caxiense de Letras*. Disponível em: <https://textosencantadores.blogspot.com/2014/10/laura-rosa-violeta-do-campo.html>. Acesso em: out. 2020.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário Alves (Org.). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016.

FURTADO, L. M. *Memorial de Maria Firmina: prosa completa e poesia*. Livro 01. São Paulo: Editora Uirapuru, 2017.

GONZALEZ, L. *Primavera para as rosas negras*. Diáspora africana: Editora Filhos da África, 2018.

hooks, bell, *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

JESUS, M. G. de. Astolfo Marques e as Festas Populares Maranhenses. In: *Revista Afro-Ásia*, 48: 337-360, 2013.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* / Grada Kilomba. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LEANDRO, J.A. A hanseníase no Maranhão na década de 1930: rumo à Colônia do Bonfim. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro. v. 16, n. 2, abr./jun. 2009, p. 433-447.

MARANHÃO. *Regulamento da escola normal, dos institutos que lhes são jurisdicionados e da escola modelo 'Benedito Leite' e curso anexo*. São Luís: Tipografia Frias, 1905.

MARANHÃO. *Trabalhos do congresso pedagógico*. São Luís: Imprensa Oficial, 1920.

MORAES FILHO, J. N. de (Org.). Maria Firmina dos Reis. *Fragments de uma vida*. São Luís, Governo do Maranhão, 1975.

MORAES, J. N. de. Uma expressão pedagógica, Jornal “O imparcial” de 20 de março de 1938.

MUZART, Z. L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

OLIVEIRA, G. S. & QUEVEDO, R. C. A poética de Mariana Luz. In: *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)* São Luís, v. 4 - Número Especial - jul./dez. 2018.

PEIRANO, M. Antropologia política, ciência política e antropologia da política. In: *Três ensaios breves*. Série Antropologia. Brasília: UNB, n. 230, 1998.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Tradução Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, M. F. dos. *Úrsula*: romance; “A escrava”: conto. 6. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

ROSA, L. *Antologia da academia maranhense de letras (1905-1958)*. São Luís: Academia Maranhense de Letras/MA, 2008.

ROSA, L. Conferência. *Imprensa Oficial do Maranhão*, 1909.

SANTANA, J. *Marianna Luz - vida e obra e coisas de Itapecuru-mirim*. Itapecurum: editora, 2014.

SIMÕES, B. *Firmina*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

SILVA, R. S. C. *O sindicalismo docente da Educação Básica no Maranhão: da associação à emergência do sindicato*. Tese de Doutorado. ICS/UNB, 2013.

TEDESCHI, L. A. Por uma história menor – uma análise deleuziana sobre a história das mulheres. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 1, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2018v26n146069>. Acesso em: 10 jan. 2020.

TRINDADE, M. N. B. *A “Senhora do reino encantado de Guimarães” e suas contemporâneas*: Antropologia e Literatura na trajetória da escrita femini-

na negra na Amazônia do entresséculos XIX e XX. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/15629>. Acesso em: 10 jan. 2022.

TOURINHO, M. A. C. Normalistas do Maranhão: entre rotina e resistência In: *UNESP – FCLAs – CEDAP*, 2011, v. 7, n. 2, p. 204-224.

Jornais consultados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital

A Campanha, 18 maio 1903.

Diário do Maranhão, 6 jul. 1909.

Diário do Maranhão, 11 nov. 1908.

Notícias, 8 ago. 1934.

O Combate, 12 jun. 1934.

O Combate, 21 ago. 1934.

O Imparcial, 1931.

O Imparcial, 25 jul. 1936.

O Imparcial, 14 set. 1940.

O Jornal, 19 abr. 1918.

Pacotilha, 15 fev. 1910.

Pacotilha, 13 abr. 1911.

Pacotilha, 6 abr. 1916.

Pacotilha, 1919.

Pacotilha, 1935.

Pacotilha. “A sociedade cultural maranhense”. 25 jul. 1936.

Jornal Pacotilha, 4 abr. 1917.

Sobre Raul Astolfo: Site *LiterÁfricas* – Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro>.

Sobre Laura Rosa. Disponível em: <https://textosencantadores.blogspot.com/2014/10/laura-rosa-violeta-do-campo.html>.

“Era uma vez uma cidade e a cidade já era”: os espaços de memória na poesia de Dyl Pires e Celso Borges

*Kércya Rayanne da Costa Santos
Silvana Maria Pantoja dos Santos*

Considerações iniciais

A modernização provoca recorrentes transformações nos espaços urbanos, desencadeando alterações nos modos relacionais do homem com a cidade. Nesse sentido, pensar a cidade é tentar compreender o modo como os sujeitos lidam com suas memórias, a partir da paisagem que se descortina no espaço/tempo.

Partindo desse pressuposto e mediante os diversos meios de testemunhar a cidade, é possível discutir sobre a dinâmica urbana a partir da literatura, já que esta é capaz de transfigurar a realidade por meio dos efeitos estéticos e de sentido. O caráter ficcional consegue atribuir sentido e função aos lugares, não só pelas representações acerca das mudanças, mas também pela tradução de sensibilidades e sociabilidades dos seus agentes (Pesavento, 2002).

O texto poético comporta sucessão de imagens mediadas por mecanismos linguísticos e subjetivos. Em meio à dinâmica cotidiana, isso é possível graças à transfiguração do real, via linguagem poética, o que proporciona ao leitor um reencontro consigo mesmo, despertando a consciência sobre o que o rodeia. As imagens poéticas colocam o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: o voltar para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo é aquele outro (Paz, 1982). Nesse sentido, a poesia memorialística situa o homem no espaço em que se insere e expande as percepções, ressignificando aspectos que edificam a vida em sociedade.

A cidade na literatura é representada, seja pela descrição e particularidades do espaço urbano seja pelas relações que o homem desenvolve com a *urbe*. Dessa forma, a cidade é ressignificada na poesia a partir das percepções e sensações dos sujeitos líricos. Tratando-se de cidades contemporâneas, os costumes e comportamentos são regidos pela rapidez da vida, em consonância com o grande fluxo de informações e transformações socioespaciais pautado na produção e acumulação do capital, com tendência a enfraquecer a paisagem antiga da cidade e os vínculos dos sujeitos com o passado.

Desse modo, o trabalho analisa as experiências memorialísticas dos sujeitos poéticos com e na cidade nas obras *Êguas!* (2017), de Dyl Pires¹, e *O futuro tem o coração antigo* (2013), de Celso Borges², ambos poetas maranhenses contemporâneos. Para tanto, discute-se os modos como os sujeitos líricos se relacionam com a cidade e como ressignificam os espaços a partir das rupturas e permanências do acervo espacial e cultural.

Os poetas têm a capital maranhense como inspiração poética, sobretudo os espaços pertencentes ao centro histórico, este, caracterizado por um vasto patrimônio material e imaterial, envolvendo casarões azulejados, igrejas seculares, fontes, becos, ruas com revestimento de pedra de cantaria, dentre outros elementos que evocam mitos e lendas pertencentes ao imaginário dos habitantes do lugar e daqueles que visitam a cidade.

Na obra *Êguas!* (2017) as memórias se ancoram em lembranças individuais e coletivas alinhadas à banalização dos espaços de memória da cida-

1. Eldimir Faustino da Silva Júnior, cujo nome artístico Dyl Pires, nasceu em 1970 na capital maranhense, atualmente reside em São Paulo - SP. Além de poeta, Pires é ator, tendo participação nos espetáculos: *Roberto Zucco* (2010), *Satyros Satiricon* (2012) *Édipo na praça* (2013), *Edifício London* (2015), *Não Vencerás* (2014), *Não Saberás* (2014). É autor das obras: *Círculos das pálpebras* (1999), *O perdedor de tempo* (2012), *Êguas* (2017), *O torcedor* (2014), *Queria falar do deserto dos dias apressados* (2019), *Última Carta na Manga da Cantora Careca* (2022), *Ninguém quer o futuro* (2023).

2. Antonio Celso Borges de Araújo (1959-2023) nasceu também em São Luís – MA. Poeta, letrista e roteirista de documentários, possui mais de dez obras publicadas com destaque para: *No instante da cidade* (1983), *XXI* (2000), *Música* (2006), *Belle Époque* (2010), *Pelo avesso* (1985), *Persona non grata* (1990), *Nenhuma das respostas anteriores* (1996), *O futuro tem o coração antigo* (2013). Desde 2005 desenvolvia projetos poéticos, a citar: *Poesia Dub*, com Otávio Rodrigues, *A posição da poesia é oposição*, com Christian Portela e Luiz Claudio Farias, e *Sarau Cerol*, com Beto Ehong. Teve poemas publicados em revistas nacionais, como: *Coyote*, *Oroboro*, *Acrobata e Poesia Sempre*. No cinema, dirigiu com Beto Matuck os documentários *A estrela e o vagalume e José*, este último é a respeito do poeta maranhense Bandeira Tribuzi, sendo este responsável pela introdução do Modernismo no Maranhão. Celso Borges também produziu os Cd's: *A palavra acessa de José Chagas*, em parceria com Zeca Baleiro e *Pão geral*, tributo aos poetas José Chagas e Bandeira Tribuzi.

de de São Luís-MA, decorrente da modernização e da mudança no modo como as pessoas se relacionam com a cidade. O eu poético propõe uma visão que desnuda a automatização em meio à dinâmica do lugar.

Em *O futuro tem o coração antigo* (2013), o olhar do eu poético recai sobre lugares, pessoas e tradições do passado da cidade de São Luís. Nessa revisitação, percorre caminhos instigado pela memória inscrita na paisagem urbana despertada pelas contingências do presente. Em ambos, vê-se uma preocupação com a paisagem urbana que tende a se banalizar diante do olhar apressado dos sujeitos modernos, que se acomodam a um ciclo de ausências sociais, culturais e memorialísticas em meio à dinâmica citadina.

A resignificação do espaço e da memória da cidade na poesia de Dyl Pires e Celso Borges

As obras *Éguas!* (2017) e *O futuro tem o coração antigo* (2013) assemelham-se quanto os aspectos estruturais, espaciais, culturais e sociais; ambas apresentam versos breves escritos com letras minúsculas acompanhados de recortes fotográficos em preto e branco da cidade.

A primeira contempla fotografias de 1948, as quais foram captadas pelo francês Pierre Verger quando fez sua visita ao Brasil. São fotos que mostram as ruas da cidade antiga, manifestações culturais de São Luís, o cotidiano do lugar e seus habitantes. A diagramação foge aos padrões convencionais, ao apresentar tamanho reduzido em formato quadrado, com a coloração amarronzada que dá ao livro uma dimensão memorialística. A obra constitui-se de um longo poema de múltiplas estrofes, estilo reconhecido na obra *Poema sujo* (1976), do renomado Ferreira Gullar, também poeta maranhense.

O título da obra remete a uma expressão muito utilizada pelos ludovicienses em situações de espanto, admiração, assim, facilmente justificado o ponto de exclamação que o acompanha. Transcendendo a percepção inicial do título, o nome pode se referir ao processo aristotélico de catarse que, nesse caso, está voltado para o espanto em relação à cidade. Revela, então, a capacidade de reflexão sobre as emoções resultantes da percepção do eu lírico frente às contingências urbanas.

Em *O futuro tem o coração antigo* o poema é composto por pequenos versos que capturam o instante como *flashes*, percepções de um tempo passado infiltrado no presente. As páginas não são enumeradas e as fotografias complementam os poemas que enriquecem o percurso poético em diálogo com o *design* do livro, que possui formato retangular e capa dura, igualando-se a um álbum de fotos. As imagens fotográficas do livro foram feitas por alunos de Artes Visuais do Instituto Federal do Maranhão - IFMA utilizando a técnica *Pin hole*, que captura as imagens por meio de uma pequena passagem de luz feita em uma caixa escura para que a lente da câmera seja acoplada, essa técnica também é conhecida como fotografia poética.

Os poemas e as fotografias chamam a atenção quanto aos aspectos históricos e culturais, cuja junção proporciona a percepção morosa e poética da conjuntura urbana, delineando a espacialidade. A frase que intitula a obra de Celso Borges, *O futuro tem o coração antigo*, é uma paráfrase do pintor e poeta italiano Carlo Levi. O título de Borges alinha-se aos aspectos preponderantes dos versos que compõem o poema, já que a cidade assume um papel de corpo por meio de um órgão vital: o coração. Com suas histórias e memórias, a cidade precisa continuar pulsando em meio às incertezas que decorrem da dinâmica temporal: passado, presente e futuro.

Desse modo, tanto as fotografias da obra *Éguas!* quanto as de *O futuro tem o coração antigo*, em diálogo com as imagens poéticas, instigam a desautomatização do olhar do leitor, imerso em um contexto de fluxos contínuos e acelerados, além de funcionarem como dispositivos memorialísticos. Entre as falhas e rupturas do tempo presente, os poetas contemporâneos incrustam-se por entre lugares que, a princípio, mostram-se à sombra do cotidiano. A conduta vista pelos sujeitos líricos de Pires e Borges, é denominada por Agamben (2009) como ser contemporâneo, ou seja, “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62).

Assim, a voz poética dos autores em questão não se encontra passiva diante do fluxo denso da cidade, em vez disso, consegue perceber as impermanências e rupturas do tempo presente, ou seja, espaços e contextos que se mostram à margem da percepção cotidiana. Nesse sentido, complementa Schollhammer (2009, p. 9) que “o contemporâneo é aquele que graças a uma diferença, uma defasagem ao anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. Tal característica se adequa à conduta adotada pelos

poetas estudados, cujos sujeitos líricos conseguem se afastar das demandas contemporâneas efervescentes, sedutoras e futuristas, para evidenciar espaços e acontecimentos que comportam a memória do lugar. Acerca disso, Schollhammer (2009), acrescenta:

A literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e a partir daí ter coragem de reconhecer e de se comprometer com o presente com o qual não é possível coincidir (Schollhammer, 2009, p. 10).

A ideia de se orientar no escuro, de se posicionar em zonas periféricas do tempo atual, instiga o olhar para o presente de forma crítica e anacrônica, a fim de capturar as falhas e rupturas do tempo em que se insere. Nesse sentido, Santos (2015, p. 196) assevera “que a voz poética é, então, capaz de retirar as camadas da cidade e tornar visíveis outras identidades do lugar”.

Nesse viés, o fazer poético estimula e favorece possibilidades de compreender o tempo e espaço através do exercício memorialístico; chama atenção para espaços antigos que em meio à dinâmica da cidade, com seus usuários imersos na malha urbana, passam despercebidos.

Desse modo, “o poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem” (Paz, 1996, p. 98). Assim, a poesia de Pires e Borges evidencia subsídios para repensar o presente, nesse caso, instiga as percepções para os espaços de memória que asseguram não só o passado, mas os fatos que se estabelecem na história do lugar.

As vozes poéticas de Dyl Pires e Celso Borges se apresentam como itinerários da cidade. Ao passear por diversos lugares da *urbe*, adotam um comportamento *flâneur*, caracterizado por Benjamin (1994) como um passeador que deposita o olhar sobre a paisagem e em pequenos acontecimentos envolvidos na dinâmica da cidade. O *flâneur* de Dyl Pires e de Celso Borges colocam em evidência diversas contingências da cidade, como o esfacelamento da memória cidadina: descaso com as construções arquitetônicas seculares, tradições culturais e espaços marginalizados, como podemos perceber no excerto de *Éguas!*:

o corpo capoeira crioula caboclo de pena
suado por trás das máscaras dos movimentos
de que se sabe além
do jogo
da dança
que o abisma
e o faz visitar aquela parcela de futuro
[...]
o coração destelhado do dia
escurecendo na geografia submersa das perdas
qual é a cor das ausências
na Avenida Magalhães de Almeida?
o Ferro de Engomar que sumiu da vista de todos
(Pires, 2017, p. 29-30)

O eu lírico apresenta três figuras da vasta tradição cultural afro-brasileira: a capoeira, o tambor de crioula e o caboclo de pena, que marcam a característica local da capital ludovicense, cujas danças se intensificaram entre os séculos XVIII e XIX no Brasil, decorrentes da escravização de pessoas trazidas de diversas regiões de África.

Além disso, salienta-se o apagamento da vogal “u” na palavra “criola” que mostra proximidade do eu poético com a cidade e suas tradições a partir da variação linguística presente no poema. O poeta, ao listar as manifestações culturais sem vírgulas, proporciona uma leitura rítmica, sem pausa, simulando os compassos de uma dança, potencializando as particularidades das manifestações artísticas e culturais mostradas no poema.

Segundo Paz (1982, p. 64), “a criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução”. O ritmo da poesia, além do encadeamento de palavras, contribui para interpretações acerca da tessitura poética, enriquecendo a experiência artístico-literária.

Ao se referir à tradição cultural da cidade, a voz poética de Pires chama atenção ao que ainda resiste do passado sociocultural expandindo sua percepção para espaços apagados do cotidiano. Nos versos: “coração destelhado do meio dia escurecendo na geografia submersas das perdas”, destaca a ideia de desapropriação bem como a falta de proteção dos lugares de memória, assim como a dualidade entre o claro e o escuro que ressalta o

que é visto e ao que impossibilita de enxergar. O coração é a própria cidade, alheia ao fluxo do dia a dia e à falta de consciência dos seus habitantes em relação ao passado cultural e espacial do lugar.

Ao exercer a *flânerie*, o sujeito poético questiona as ausências, quando faz referência a um traçado cartográfico do lugar e focaliza alterações da cidade ao mencionar “o Ferro de Engomar que sumiu da vista de todos”. Considerado ponto de referência do Centro Histórico de São Luís, o Ferro de Engomar é uma construção de 1925, em formato triangular, onde funcionara um bazar. Anos seguintes passou a ter diversas funcionalidades, sendo a última uma lanchonete que atuou até o ano de 2010. Atualmente o prédio encontra-se inativo e quase invisível em meio à poluição visual do contexto em que se localiza. Desse modo, o eu lírico ressignifica um lugar de memória “que sumiu da vista de todos”, em decorrência da fluidez do tempo e da cidade.

Santos (2015) infere que assim como o passado, as tensões e os movimentos da cidade não ficam imunes ao olhar do homem poético passeador. É o que também se observa na obra *O futuro tem o coração antigo*, quando eu lírico volta o olhar para as ruas da cidade: “a infância tropeça entre paralelepípedos. asfaltaram a rua da paz sou o último sobrevivente do bonde descarrilhado” (Borges, 2013)³. Os versos marcam a linha temporal entre o passado e o presente, uma vez que, ao rememorar a infância, o eu poético evidencia a descaracterização do espaço, colocando-se como testemunho de um evento de mudança. Ao se inserir na cena, revela o seu lugar de pertencimento, acentuando a riqueza sensorial em relação ao espaço.

O bonde comporta o sentido da temporalidade por meio de imagens da infância do eu poético; o descarrilhar dele mostra a descontinuidade do espaço, como também a interrupção de um tempo, dando ao lugar novas perspectivas no presente.

A rua asfaltada, por sua vez, desperta ao que Assmann (2011, p. 166) entende por recordação, pois “a recordação não pressupõe nem presença permanente nem a ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências”. Nesse ponto de vista, verifica-se que a memória do eu lírico frente às alterações da paisagem urbana, manifesta-se através da dinâmica

3. As páginas da obra não apresentam numeração. Portanto, ao longo das análises os versos destacados serão referenciados apenas com o nome do autor e ano da publicação.

da ausência e da presença de aspectos espaciais, os quais remetem à vivência individual e também coletiva.

Assim, ao recordar o passado, eu lírico não se limita à preservação das experiências do passado reforçadas pelos espaços elencados, antes, estabelece um elo com os espaços antigos da cidade por meio da experiência vivenciada e os ressignifica em meio à paisagem modificada. Através do exercício memorialístico, a lembrança é assegurada pela dualidade entre a paisagem do presente e a imagem de outrora internalizada, que (re)cria novas relações com a cidade e sua dinâmica, portanto:

Todas essas construções imaginárias de sentido, que se estabelecem com relação à cidade são históricas, datadas, o que, em última análise, implica dizer que sempre se dão em uma temporalidade e uma espacialidade determinada (Pesavento, 2007, p. 15).

Desse modo, as memórias se incrustam nos espaços nos quais o homem se insere, atribuindo-lhes sentidos por meio da comunicabilidade com o lugar. Assim, torna os elementos da paisagem urbana imprescindíveis, a partir de experiências individuais e coletivas. Halbwachs (1990, p. 25) assevera: “se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro nossas lembranças, se adaptariam ao conjunto de nossas lembranças atuais”. Nesse sentido, a memória é, também, uma forma de repensar e/ou ressignificar o passado diante de um tempo presente.

Além disso, o eu poético reconhece as mudanças a partir da dinâmica da paisagem da cidade que se modifica em detrimento da modernidade: “era uma vez (n)uma cidade...um *déjà vu* vertical” (Borges, 2013). O fenômeno *déjà vu* remete à sensação de familiaridade com algo que está sendo vivido no presente, assim, remonta a uma experiência do passado, o já visto.

Na perspectiva dos versos apresentados, tem-se como parâmetro as singularidades da cidade presente na memória do eu lírico que, por sua vez, ao se defrontar com a percepção do presente desloca os referenciais conservados em sua memória. O sentimento de familiaridade frente à cidade vertical, desvela o entendimento dos espaços de outrora, a organização da cidade e aspectos que ainda se conservam em sua fisionomia.

Dessa maneira, o “*déjà vu* vertical” remete à percepção do eu lírico para as mudanças na paisagem da cidade, em meio a construções modernas

e ao desenvolvimento da cidade. Desse modo, o já visto no poema, revela o pertencimento ao lugar, apesar das mudanças. As reticências no verso reforçam a interpretação de um tempo habitado na memória do eu poético.

A modernidade não apresenta uma ligação sólida com os lugares de memória,

ao contrário, demanda uma consciência móvel, livre de poderes e forças ligadas a lugares fixos. A força vinculativa dos locais carregados de recordações é substituída por um espaço neutro, dimensão livre da disposição humana sobre ele (Assmann, 2011, p. 321).

A dinâmica moderna que ergue espaços em função da produção e bens de consumo distancia-se da lógica humanizadora e acolhedora da cidade. Nesse sentido, o fenômeno da urbanização altera as formas de vivenciar e perceber a cidade, resultando na neutralização da vida urbana, por conseguinte, no apagamento dos espaços de memória. Nora esclarece:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (Nora, 1993, p. 9).

A memória habita o presente e, por isso, é sujeita a ressignificações que partem da interação dos indivíduos com os espaços de vivência. Portanto, cristalizam-se em imagens, gestos, pessoas, podendo influenciar nas impressões do sujeito sobre a passagem do tempo e transformação espacial, como é o caso da rememoração de episódios históricos da cidade. O sujeito poético de Dyl Pires, ao adotar atitude *flâneur*, em meio à dinâmica citadina, captura perfis e paisagens que se mostram ora invisibilizadas ora à margem da conjuntura moderna, assim, se lê nos versos de Dyl Pires em destaque:

que se saiba o mar de cor
a espuma aberta dos naufrágios
a coxa perfurada da baía
pela proa do Maria Celeste
antes vista da janela dos ônibus
os trabalhos insuspeitos

feitos na invisível encruzilhada
de baixo da ponte quando a maré baixa
e aquela flor de musgo sobre os ferros
à mostra da pilastra envelhecida
que se tornou a própria memória escorregadia
(Pires, 2017, p. 10-11)

O sujeito lírico se coloca em um ponto estratégico o qual favorece a percepção do lugar: da janela do ônibus, o veículo em trânsito é um lugar de passagem, um espaço que marca a cotidianidade urbana, um ciclo que recomeça todos os dias. Desse modo, a janela do transporte evidencia um ponto de percepção da cidade. Sobre o campo de visão proporcionado pela janela, Santos (2015, p. 179) explica “as janelas, como os binóculos, enquadram a cena e delimitam a visão, com isso, favorece o fechamento da paisagem, impedindo os transbordamentos da visão periférica”.

Nesse sentido, a voz poética, com sensibilidade, dá detalhes sobre a dinâmica da paisagem ao concentrar suas retinas em um campo visual fechado. O ônibus, ao trafegar por pontos específicos da cidade, é palco das práticas cotidianas, no entanto, é pela ação do tanto ver que se banaliza o olhar.

A proa do navio, assim como a janela do ônibus, favorece a visão de múltiplas paisagens capazes de provocar no sujeito poético um olhar reflexivo sobre o curso da história, e por conseguinte, da cidade. Desse modo, apropria-se da paisagem singular, ao evidenciar as espumas do mar e a proa do navio que aparece e reaparece mediante o fluxo marítimo. Nessa perspectiva, Santos (2015) infere:

Imagens que, associadas ao movimento da maré que transforma e retransforma, dá-nos a dimensão de velocidade temporal e do furor da natureza que age sobre os espaços arrastando formas e, por conseguinte, memórias (Santos, 2015, p. 226).

Assim, a mutabilidade da paisagem urbana, a partir dos movimentos das marés, da janela do ônibus ou da proa do navio, é assegurada através do termo “trabalhos insuspeitos” citado pelo eu lírico que revela o ato sutil

da ação temporal, que avança de maneira invisível e silenciosa em meio à cotidianidade.

A embarcação chamada Maria Celeste, antes de pertencer ao Brasil, fez parte do exército dos Estados Unidos no período da Segunda Guerra Mundial com o nome Y-106. Ao chegar no Brasil, foi renomeada de Maria Celeste, cuja função era transportar cargas, como gasolina e óleo diesel. O naufrágio do navio Maria Celeste, que vitimou 12 pessoas, causou grande impacto na rotina dos moradores de São Luís, no dia 16 de março de 1954.

Devido a proporção do incêndio no antigo cais de São Luís, a fumaça foi vista por diversos ângulos da cidade, surpreendendo a população com tonéis de óleo indo às alturas em meio à grande nuvem de fumaça que perdurou durante três dias. A causa do incêndio nunca foi detectada, havendo controvérsias a respeito do motivo do ocorrido.

Ao recorrer às imagens “flor de musgo”, “pilastra envelhecida”, o eu lírico faz pensar a ação do tempo que corrói os destroços do naufrágio e consequentemente, a memória histórica. Desse modo, as imagens de degradação proporcionam o sentido de abandono e esquecimento, o que se esvai com facilidade, assim, coloca em evidência a preocupação do eu poético em lembrar do fato que se expande para a perspectiva das relações entre o homem e a cidade.

Ademais, equipara-se o naufrágio e a ação do tempo ao desgaste da memória e da história da cidade, quando o eu poético finaliza com a segunda estrofe: “se tornou a própria memória escorregadia”. Nessa perspectiva, Santos (2015) esclarece:

vale ressaltar que a experiência com o tempo jamais é direta, ou seja, não é sentida no momento do vivido, logo, tanto o tempo da consciência ou subjetivo quanto o tempo físico ou objetivo passam, a *posteriori*, pelo veio da percepção (Santos, 2015, p. 192).

A transformação da paisagem ocasionada pelo tempo não é vista em seu curso, e sim nas marcas registradas nas coisas e nos vestígios que se deixam entrever no espaço. Sobre os comportamentos das pessoas nas cidades modernizadas, Benjamin (1994) diz: “as relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da

atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte” (Benjamin, 1994, p. 36).

Por esse viés, reflete-se acerca da resistência do eu poético de Pires frente a dinâmica da cidade e a individualidade dos sujeitos, sobretudo, no que diz respeito aos lugares de passagem⁴. Portanto, o ato de observar sobrepõe-se ao ato de ouvir, já que as múltiplas imagens presentes na cidade reúnem uma camada sucessiva de compreensões e reconhecimento do lugar.

O episódio do navio Maria Celeste que habita a paisagem poética de Pires, também está presente na poesia de Borges: “o futuro tem o coração antigo/porque o maria celeste ainda queima no cais da sagração” (Borges, 2013).

Em ambos, o evento histórico é resignificado a partir da percepção do presente. Os olhares dos sujeitos líricos colocam em evidência o passado presentificado no espaço, como o Cais da Sagração que por muitos anos fomentou a economia ludovicense. Atualmente, é possível encontrar somente vestígios da sua atuação.

É por esse processo mental de abordagem que o espaço se transforma em lugar e passa a ser portador de significado. Desse modo, por meio da literatura, pode-se afirmar, segundo Pesavento (2002, p. 10), que essa estratégia de linguagem “aponta para o cruzamento das imagens com os discursos da cidade e que, por sua vez, conduz a um aprofundamento das relações entre a história e a literatura, além de ter por base o contexto da cidade em transformação”.

Ao retratar um acontecimento histórico, o eu lírico evidencia a resistência frente ao esquecimento. Desse modo, a frase que intitula o livro de Borges, que se repete ao longo das páginas, proporciona a ideia de permanência, assim, o eu poético retrata eventos antigos infiltrando-os não só na memória, mas também no tempo presente frente às ausências e ruínas dos espaços da cidade.

Isto posto, a cidade é constituída por diversas representações complexas no espaço/tempo. Assim, Pesavento (2007) compreende que a *urbe é materialidade, sociabilidade e sensibilidade*, ou seja, um conjunto variável de

4. Tratam-se de espaços incapazes de firmar a comunidade aos processos históricos, culturais e identitários do lugar. Marc Augé (1994) conceituou de “não-lugares”: “isto é, espaços que não são em si lugares antropológicos e que contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, reportados classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico” (Augé, 1994, p. 73).

hábitos e comportamentos que influenciam o fluxo citadino. Os elementos urbanizados se manifestam a partir de recursos materiais, como o espaço e seus agentes em contextos sociais atreladas a relações interpessoais, culturais e regionais, e ainda ao modo como o lugar é pensado, vivido e experienciado por seus habitantes.

Em *Éguas!*, o eu poético põe em evidência a tradição da cidade de São Luís, a partir de lembranças, impressões e relação com os espaços, isso porque a memória cultural se ancora em referentes múltiplos de vivências sociais representados por meio de marcos históricos, pessoas, costumes, como se pode evidenciar a seguir:

ao ouvido aturdido do meio dia
entre a maré alta e a maré baixa
entre o quilo da farinha piriba pesada
na Feira da Praia Grande
e a cachaça de gengibre do Batista
entre a batata frita da Deodoro
e o cachorro quente do Sousa
entre a tiquira que vira uma cadela acessa no juízo
e a juçara do maracanã
escorrem pelas carrancas da Fonte do Ribeirão...
(Pires, 2017, p. 33)

A memória cultural aparece representada na “farinha piriba”, “cachaça de gengibre”, “tiquira”, “juçara do maracanã”, associados à típica Feira da Praia Grande. Com isso, transfigura os processos sociais e o movimento ininterrupto do cotidiano. Desse modo, o eu lírico, ao trazer elementos representativos da memória cultural, privilegia o olhar subjetivo imerso ao cotidiano da cidade.

O meio dia remete ao grande fluxo urbano, ao momento que marca a transição do horário matutino para o vespertino, o ir e vir de pessoas, assim como das marés, que marcam a passagem do tempo. Por conseguinte, ao ressignificar a tradição do lugar, o eu poético exalta as particularidades da cidade conforme denuncia a forma como a memória cultural se esvai, mostrada metaforicamente pela imagem das águas que correm na Fonte do Ribeirão. Com isso, apropria-se

[...] de uma percepção astuta, como arqueólogo que investiga escavações, debruça-se sobre os vestígios encontrados, realiza ligaduras e reelabora poeticamente os achados, sem jamais fornecer imagem globalizante do lugar (Santos 2015, p. 224).

Nessa perspectiva, o eu poético de Pires estabelece uma relação próxima com a cidade que permite entender que o sujeito citadino conhece as contingências da cidade quando mostra as múltiplas percepções do cotidiano de São Luís - MA, citando com precisão os seus espaços. Também se observa a descrição da paisagem da cidade e sua fisionomia, como se ler nos versos a seguintes:

percorrer as ausências de uma cidade
é ter que desamassar o lenço sujo dos olhos
abrir os murmúrios com os dentes
quando a cidade cala na madrugada
e as vozes das galerias subterrâneas
dos esgotos
das ruínas
dos ombros largos das escadarias
da cinza musculatura dos paralelepípedos
das costelas dos becos
do ranger do chão de tábua sobre a maré
e da cárie aberta do asfalto
ocupam no vento do espírito do tempo que foi e que é
e marca no inapreensível agora
que é a sua própria bengala
(Pires, 2017, p. 31-32)

Em contraponto aos versos anteriores, o eu poético passeia e descreve a paisagem da cidade na madrugada, um horário em que favorece a calma e aguça a percepção da cidade e de seus espaços, como os becos, as escadarias e as ruínas. O ato de “desamassar o lenço sujo dos olhos” mostra que o eu poético se liberta de uma venda que inibia a visão, purificando as retinas as quais mapeiam a fisionomia urbana. Passear pelas ausências nos remete ao abandono, bem como ao alheamento do eu poético, assim como da própria cidade.

Além disso, na estrofe seguinte, a voz poética de Dyl Pires, reflete acerca da passagem do tempo e as consequências captadas através dos elementos urbanos, a bengala, representa a necessidade de sustentação da própria cidade envelhecida, a qual, entre ruínas e becos, conta, silenciosamente sua história, em meio à ação do tempo.

O eu poético, ao antropomorfizar a paisagem urbana, apropria-se de características associadas ao corpo humano, como: “as vozes das galerias”, “ombros largos das escadarias”, “as costelas dos becos”, “cárie aberta do asfalto”, revela imagens que remetem ao descuido, desgaste e invalidez da parte antiga da cidade. Acerca disso, Pesavento (2005) enfatiza:

Todo traço do passado possui em si uma sucessão de temporalidades objetivas acumuladas, ou seja, as marcas da passagem dos anos e do seu uso e consumo pelos atores sociais que percorrem este espaço (Pesavento, 2005, p. 13).

Partindo desse pressuposto, as marcas do passado são evidenciadas não somente no uso dos espaços, mas na forma como os habitantes se relacionam com os lugares, a partir dos vestígios inscritos na paisagem.

Em sequência, destaca-se o olhar do eu poético de Celso Borges na obra *O futuro tem o coração antigo*. Os versos mostram uma cidade envolta nas mensagens inscritas em seu espaço; o eu lírico, ao revisitar a cidade, evidencia a dualidade entre a relação afetiva e o olhar crítico ao nomear de a “terceira cidade”:

outra cidade, a terceira, igual e diferente das outras duas, mais
feia mais linda, mais clara mais débil. uma ilha
rachada por buracos e cicatrizes e um poder público
de dar náusea. esta está aqui. mas há uma outra cidade que me mantém
aceso, jovem e feliz. por um triz. mas ainda
não chegou a hora de contar essa história. é hora de ordem na desordem.
ei-la. (Borges, 2013)

A terceira cidade corresponde ao choque frente à transformação espacial, assim, o advérbio de intensidade “mais” da citação recortada, intensifica a ideia de inconstância da cidade em um fluxo de imagens que oscila

entre o agradável e desagradável, decifrável e indecifrável. A cidade que ainda dispõe de espaços e características de outrora, mostra-se diferente.

Halbwachs (1990, p. 136) explica que: “a diferenciação de uma cidade resulta na origem de uma diversidade de funções e costumes sociais; mas, enquanto o grupo evolui, a cidade, em função do seu aspecto exterior, muda mais lentamente”. Justifica-se, então, o estranhamento do eu lírico ao se deparar com a cidade transformada.

Uma vez que a cidade é perpassada por transformações, o sujeito poético ampara-se no passado. Santos (2025, p. 232) acrescenta que na poesia memorialística o eu poético utiliza-se “da dialética entre permanência e ruptura, parte do presente para não somente repensar o passado, mas, sobretudo, refletir criticamente acerca dos processos em curso”.

O tempo, ancorado na lembrança do eu lírico, oferece a ideia de descontinuidade, no instante em que reorganiza sua percepção diante dos espaços renovados. Nessa perspectiva, vale considerar as palavras de Pierre Nora (1993, p. 9): “a memória se enraíza no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”.

Partindo desse pressuposto, destaca-se os seguintes versos: “as flores do norte perfumam delicadamente a noite triste dos azulejos [...] o berro mudo dos cupins devora a pele podre da parede do prédio” (Borges, 2013). Ao apresentar o paradoxo entre os termos “berro” e “mudo”, o eu poético imprime a ideia de grito de socorro dos espaços soterrados pela terceira cidade através do próprio silêncio.

Por meio da dialética passado/presente, eu poético de Celso Borges se coloca em um posição crítica-reflexiva aos processos que envolvem à memória da cidade e às condicionantes dos lugares de memória inseridos no tempo presente. Além disso, o eu lírico, por meio da visão espacial, relembra personalidades históricas e características associadas ao passado da cidade sem se desprender dos contextos atuais encontrados nesses locais, a exemplo do trecho a seguir:

o futuro tem o coração antigo
porque gullar ainda não escreveu o poema sujo
e gonçaves dias não conheceu sabiás empalhados
porque os azulejos portugueses encardidos
nos observam do alto de sua nobreza rachada
(Borges, 2013)

O eu poético mantém a perspectiva passado/presente e apropria-se da intertextualidade com o poema “Canção do exílio” (1846), de Gonçalves Dias para se referir à ruptura dos tempos quando relaciona com a perspectiva contrária acerca da cidade vista na obra *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar. Enquanto em Gonçalves Dias se percebe um olhar saudosista em relação a terra, em Gullar a percepção é inversa, evidencia uma cidade com suas mazelas.

A voz poética em Ferreira Gullar “realiza transcurso por entre espaços de intimidade, buscando amparo em lugares de afeto” (Santos, 2015, p. 195), em Borges, não se percebe a procura por amparo, mas um olhar que procura se encaixar à nova cidade, por isso, recorre ao passado como um mecanismo para se reorientar no próprio espaço que um dia fez parte de sua vivência de outrora, além de reivindicar a preservação de lugares que fazem parte da memória coletiva do lugar.

Na poesia de Celso Borges não são os sabiás que cantam do alto das palmeiras, mas sim “os azulejos portugueses encardidos” que ornamentam a fachadas de casarões coloniais do centro histórico de São Luís que ostentavam o status social dos moradores da época, e, que atualmente observam, silenciosamente, as ações dos homens alheios à história que carregam.

Em consonância com o pensamento de Pesavento (2002, p. 16), considera-se que “a arquitetura e o traçado de ruas e praças são, sem dúvida, o registro físico de uma cidade, mas também um modo de pensar sem linguagem”. A “nobreza rachada” simboliza a ruína da sociedade ludovicense decorrente da decadência econômica do século XIX. Desse modo, “o espaço urbano, na sua materialidade imagética, torna-se, assim, um dos suportes da memória social da cidade” (Pesavento, p. 16, 2002).

A partir das contingências, o sujeito poético atribui novos sentidos aos espaços urbanos por meio da resignificação da memória e reflexões sobre a história da cidade frente ao tempo presente. Nesse sentido, Pesavento (2002) considera que o espaço urbano também comporta intervenções cotidianas, no que diz respeito às diversas maneiras de ver o espaço como um lugar que pode ser modificado, imposto, desejado, dando vazão a significados que os lugares podem apresentar no tempo histórico.

Considerações finais

A cidade resguarda em seus espaços o despertar de memórias no âmago das modificações pelas quais passa. A memória urbana manifesta-se a partir da relação homem/cidade através das percepções e impressões dos que a experienciam. Por meio da observação e da relação com a cidade, as vozes poéticas de Dyl Pires e Celso Borges, em meio a metáforas e jogos vocabulares, mostram o que subjaz à paisagem urbana em função das memórias que se deixam entrever nos elementos urbanizados.

As obras evidenciam estrutura e elementos da poesia contemporânea no que diz respeito à formas poéticas, bem como à fragmentação textual que remete à condição do homem citadino. Os sujeitos poéticos, imbricados nos espaços da cidade modificada, rememoram e presentificam o passado da cidade, ou seja, os lugares de memória. Nesse sentido, foi possível compreender, por meio da ótica memorialística, a dinâmica do pertencimento e do não pertencimento dos sujeitos poéticas que se evidenciam em meio às apreensões dos vestígios do passado, frente a novas projeções espaciais e ao alheamento cultural e espacial.

Desse modo, apreende-se que os sujeitos líricos se ancoram nos interstícios da cidade, como a deterioração dos espaços urbanos e o esfacelamento das memórias em um tempo que se mostra indiferente à memória da cidade. Os sujeitos líricos, ao se posicionarem como sujeitos passeadores, refletem criticamente sobre o presente, tornam-se conscientes das mudanças, por conseguinte, dos impactos sociais.

Em *Éguas!* e em *O futuro tem o coração antigo*, a partir de uma visão interna, ou seja, da cidade vista de dentro, os sujeitos líricos evidenciam suas experiências memorialísticas mediante as atribuições simbólicas e significativas que os lugares de memória proporcionam.

Assim, a cidade é retratada em sua conjuntura espacial e temporal ancorada nas lembranças dos sujeitos líricos que as resignificam e denunciam a banalização da memória social e cultural do lugar. Posto isso, a cidade exerce um papel estruturador da memória cultural e do lugar que, por sua vez, é repleta de tensões e contradições diante das novas projeções espaciais decorrentes da modernização.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BORGES, Celso. *O futuro tem o coração antigo*. São Luís: Pitomba, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Emerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértices/Revista dos Tribunais, 1990.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Universidade/UFRGS: Porto Alegre, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 27, n. 53, 2007, p. 11-23.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidade, Espaço, Tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. *Cadernos do LEPAARQ - Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio*, Pelotas, v. 2, n. 4, 2005, p. 9-17.

PIRES, Dyl. *Éguas!* São Luís: Pitomba, 2017.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Literatura e memória entre os labirintos da cidade*: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. São Luís: Editora UEMA, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

A representação da identidade cultural sertaneja na canção “Luar do sertão”, de Catullo da Paixão Cearense

*Maria Rita Silva Ramos
Solange Santana Guimarães Moraes*

Introdução

As representações sobre o lugar do Sertão nordestino e do homem sertanejo possuem características imagéticas, sensoriais, emocionais, entre outros. fortemente delineadas por narrativas literárias e musicais, em discursos que repercutem em todos os setores da sociedade, influenciando comportamentos, gostos e relações sociais.

Contextualiza-se que até o início do século XX, o Sertão estava, inerentemente, relacionado aos espaços geográficos mais longínquos do território brasileiro, sendo que atualmente corresponde à sub-região situada entre o Agreste e o Meio-Norte. Uma mesorregião que contempla a maioria dos estados do Nordeste brasileiro com predomínio do clima semiárido.

O indivíduo que nasce ou passa a morar no Sertão e se identifica com a sua cultura é denominado e/ou se autodenomina como sertanejo. Esse fato foi representado em múltiplas expressões culturais como pintura, escultura, mas sobretudo na música e na historiografia e literatura clássica nacional.

No meio acadêmico, principalmente, durante as décadas de 1990 e 2000 ampliaram-se as discussões sobre a temática sertaneja, tanto na área dos estudos históricos, antropológicos, socioculturais e literários. Ressalta-se que a mesorregião Sertão e sua população foram consumidas sob a forma de filmes, novelas, músicas, pinturas e obras literárias. Nesta seara, destaca-se o compositor maranhense Catullo da Paixão Cearense (1863-1946).

Ele é considerado um dos principais poetas das narrativas regionalistas, uma vez que, retratou em sua obra as especificidades geográficas, humanas, sociais e culturais da região Nordeste do Brasil com destaque para o Sertão. Contextualiza-se que, em seu trabalho, identifica-se uma relação entre a música caipira e a música sertaneja, conforme ratifica Nepomuceno (2005, p. 106) “as fronteiras entre o caipira e o sertanejo se [diluíram] sob o prisma da cidade”. Sua principal obra a canção “Luar do Sertão” (1914) é considerada por muitos teóricos, um retrato fidedigno da realidade do povo sertanejo, da sua alma e da sua identidade cultural, no início do século XX.

A identidade cultural de um povo é construída historicamente mediante produções artísticas com destaque aqui para a literária, como bem explicita Antônio Candido, em sua obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*:

a ideia de que a literatura brasileira deve ser interessada foi expressa por toda a nossa crítica tradicional, desde Ferdinand Denis e Almeida Garret, a partir dos quais tomou-se a brasilidade, isto é, a presença de elementos descritivos locais, como traço diferencial e critério de valor (Candido, 1981, p. 28).

A ratificação da identidade nacional, conforme Candido (1981), foi intensificada nas artes a partir do movimento Modernista (década de 1920) com a valorização da cultura popular e do folclore brasileiro, fomentando assim uma nova consciência nacional, em que as influências nativas e africanas assumiram, no discurso estético, uma posição de destaque que outrora era renegada. Na década seguinte, o povo mestiço sertanejo foi valorizado durante o governo populista de Getúlio Vargas (1930 a 1945), que mostrava um povo ingênuo, rude e simples, longe do antímodo anárquico e das massas urbanas que povoavam as cidades.

Neste contexto, apresenta-se como problema desta pesquisa: de que forma a identidade cultural sertaneja está presente na música “Luar do Sertão”, de Catullo da Paixão Cearense? Delineado o problema deste estudo, assume-se como objetivo geral: analisar a representação identitária do homem sertanejo presente na obra supracitada, e, como objetivos específicos: contextualizar o processo histórico da formação da música popular brasileira, ressaltar a importância dos estudos sobre a identidade cultural

de grupos marginalizados; relacionar a identidade cultural sertaneja contida na obra “Luar do Sertão” e seus contributos para a representação do homem sertanejo.

O percurso metodológico deste trabalho compreendeu leituras e análises de livros, estudos e dissertações sobre Catullo da Paixão Cearense (1863-1946) e a importância do processo de fortalecimento da identidade cultural do homem sertanejo por meio da letra da canção “Luar do Sertão”. Assim, foi realizada uma pesquisa bibliográfica descritiva qualitativa, que deu o embasamento teórico necessário às análises, aqui apresentadas, sobre a relação existente entre identidade cultural sertaneja e a canção supracitada. O artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada *A representação da identidade cultural sertaneja na canção “Luar do sertão”, de Catullo da Paixão Cearense* (PPGLetras/UEMA, 2024) e está vinculado aos estudos e orientações do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense-NuPLiM/CNPq/UEMA.

Breve contextualização sobre a Música Popular Brasileira (MPB)

O ser humano, além da racionalidade, difere-se de outros animais pela faculdade de fazer e transmitir cultura, tendo em vista, que é ela que possibilita ao homem se identificar com uma coletividade humana. A cultura é uma instância de transformação, nessa perspectiva, segundo Merriam (1964) esta é um comportamento que é aprendido e transmitido de geração em geração.

Ressalta-se que a cultura é dinâmica, em virtude de ser reflexo das mudanças inerentes aos setores da atividade humana (social, educacional, político e tecnológico). É pertinente esclarecer que, para o estabelecimento da cultura de uma sociedade, é necessário que as práticas sociais tenham significados.

As manifestações culturais abrangem os hábitos, as leis, as crenças, a arte e os costumes de um povo. A cultura é estabelecida por meio das ações e interações sociais, sendo a música, contextualizada dentro da arte, uma das mais representativas do modo de ser, fazer e pensar de uma sociedade, tendo em vista que o contexto social influencia diretamente na significação musical.

Allan Merriam (1964), etnomusicólogo norte-americano, estabeleceu uma classificação para as funções sociais da música: Função emocional, Função de prazer estético, Função de comunicação, Função de divertimento, Função simbólica, Função de validação de discursos, Função de instabilidade cultural e a Função para a integração social. Nesse contexto, a Função de expressão emocional refere-se as emoções explícitas no discurso, especificamente, na letra da música.

A Função estética abrange questões como melodia, harmonia, volume e o prazer sensorial que a música pode despertar; Função de divertimento compreende o gingado e, a alegria, entre outros; Função de comunicação diz sobre o discurso expressado pela música que é diretamente ligada a cultura de um povo; Função de representação simbólica é a que contempla a representação simbólica de valores, comportamentos e ideais; Função de reação física age sobre o poder da música em despertar algo, mesmo, em um idioma incompreensível para o ouvinte (Sanchotene, 2006).

Função de validação de discursos utiliza-se de comprovação de discursos, como os ritos religiosos; Função de estabilidade cultural articula acerca da perpetuação cultural entre gerações; Função da integridade social assevera sobre a congregação de valores, comportamentos de dada sociedade, contemplando a cooperação de grupos em reuniões sociais (Sanchotene, 2006).

Resgata-se que o século XX foi o século do surgimento e consolidação da Sociedade da Informação na qual o homem ampliou sobremaneira seu modo de viver, pensar e agir, marcado por grandes transformações sociais, econômicas e políticas. Cronologicamente, os principais fatos relacionados à música popular nos EUA e no Brasil, no século XX, foram:

- Década de 1950: o norte americano Elvis Presley (1935-1977) que emerge no cenário mundial como o “rei do rock”;
- Década de 1960: festival na cidade de NY, Woodstock, artistas como Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Joe Cockee e a banda The Who;
- Década de 1970: surgiu o videoclipe, o heavy-metal e grandes eventos e shows;
- Década de 1980: MTV (Music Television, Paramount), explosão do pop com destaque para Michael Jackson (1958-2009) e Madonna (1958-);
- Década de 1990: MTV estreia no Brasil, ritmos variados: sertanejo, pop, samba, pagode, funk (Napolitano, 2002).

Nesse contexto, os grandes centros urbanos viram surgir uma diversidade de estéticas musicais e linguagens. Foi também no século XX, mas especificamente, em 1947, que os filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer introduziram o termo “indústria cultural”, como forma de estabelecer um entendimento sobre a “cultura” criada pelo sistema capitalista com a única finalidade de consumo, e descaracterizada de um discurso político (Napolitano, 2002).

No tocante a música brasileira, registra-se que, no final do século XIX e começo do século XX, ela se definiu e assumiu uma identidade nacionalista. Esse movimento foi caracterizado pelo forte sentimento patriótico com elementos específicos de cada cultura em obras de arte de todos os gêneros como na literatura, na poesia, na pintura e na música. Na realidade brasileira, o nacionalismo intensificou-se durante a Semana de Arte Moderna (1922), importante movimento artístico-cultural que difundiu as raízes folclóricas brasileiras (Montanari, 1988).

Antes dos anos 1920 e 30, a música popular foi perseguida e desqualificada perante os gêneros musicais ditos civilizados (Hertzman, 2013), reforçando os estereótipos criados em torno do período brasileiro chamado de República Velha (1889-1930). A partir de então, a “música popular” com destaque para o samba foi consagrada como música genuinamente “nacional”. Nessa senda, os últimos decênios dos séculos XX e primeiras décadas do XXI foram marcados pela diversidade de ilustres compositores, nos mais variados estilos de músicas, e estas décadas são tidas como dos intérpretes da nacionalidade brasileira (Milaré, 2020).

Concebe-se que, a música popular possui uma pluralidade em sua gênese, tendo em vista que sua construção é o resultado da manifestação de classes históricas, sociais e culturais e, em face disto, pode-se definir que a música popular vive em permanente estado de transformação, pois a cultura está definitivamente em constante movimento.

Contemporaneamente, a música popular pode ser compreendida como aquela oriunda do núcleo urbano, midiática e moderna. Logicamente, sua construção, reprodução e difusão estão repletas de influências socioculturais; sua múltipla função abarca tanto o lado do entretenimento quanto um veículo de manifestação ideológica, estando sempre presente no modo de ser da juventude, sendo, pois, um reflexo de sua época.

A identidade cultural sertaneja presente na literatura e na música: uma abordagem da música Luar do Sertão sob a luz dos estudos culturais

Ao longo da História, a Cultura Popular tem se configurado como um instrumento fundamental, não só para a “preservação” dos grupos que a representa, mas também, como fonte de resistência e inovações sociais. Sendo assim, podemos destacar que a Cultura Popular se refere à interação entre pessoas de uma mesma sociedade, e varia de acordo com as transformações ocorridas no meio social, sendo possível ter várias origens e podendo ser composta por pessoas de vários territórios que compartilham a cultura de sua nação formando uma nova, e abrange todas as classes sociais.

No que se refere a identidade cultural nacional, ressalta-se que o Sertão brasileiro possui elementos constitutivos de sua denotação que demarcam os traços legítimos da identidade cultural sertaneja, de modo mais específico, dos territórios brasileiros que configuram o “interior”, o distante, o desabitado e o vasto e esquecido.

O Sertão, com seus tabuleiros, espigões e chapadas, fazem parte da estratégia produtiva e garantem suas reproduções com diversos produtos do extrativismo. Esse Sertão desempenha, cada vez mais, um papel importante na geração de renda pela comercialização de frutos, óleos, plantas medicinais e artesanatos. Um primeiro elemento que materializa a identidade cultural dos sertanejos, sua sertanidade, é o seu tornar-se, objetivamente, em meio a uma natureza sertaneja, rural, e o se sentir pertencente ao Sertão nordestino, sua dimensão subjetiva.

Durante séculos, a construção conceitual sobre o Sertão e o sertanejo passou por constantes transformações decorrentes, principalmente, dos significados e significações que predominavam em determinado momento histórico. Com o tempo, rompeu-se com o estereótipo de um lugar atrasado e sem futuro para uma concepção espacial com forte tradição sociocultural. No discurso literário, por muito tempo, essa área geográfica estivera marcada por termos depreciativos construídos pelo discurso ideológico da classe dominante, fixada principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro que passou a considerar o Sertão nordestino como mesorregião atrasada econômica e culturalmente do país (Andrade, 2018).

As primeiras obras literárias nacionais possuíam um forte apelo nos aspectos territoriais, com ênfase na figura do indígena, representado como herói nacional, principalmente nos escritores indianistas José de Alencar (1829-1877) e Gonçalves Dias (1823-1864). Posteriormente, origina-se o Sertanismo cujo propósito era o fomento de uma identidade nacional. Pontua-se que, as narrativas naturalistas ofuscavam a identidade cultural sertaneja, pois o seu foco estava mais concentrado na descrição do espaço-tempo daquela região. Neste sentido, essas obras não possuíam uma maior relevância estética, uma vez que o seu discurso era pautado em uma abordagem mais descritiva e científica.

A busca por uma identidade nacional, ao longo do processo de formação do povo brasileiro, esteve em pauta desde o fim do pacto colonial, através de ações desenvolvidas nas esferas da política, da cultura e da educação. Assim, os personagens presentes na literatura que permeiam o imaginário nacional, como, Rita Baiana e Jeca Tatu, dentre outros, ao mesmo tempo, que unificam a construção abstrata de uma identidade nativa, também expõem a multiplicidade de sujeitos nacionais que coexistem em um mesmo território (Andrade, 2018).

A representação cultural do sertanejo está intrinsecamente relacionada ao seu modo de viver simples, mas ricamente múltiplo em subjetividades construídas no Sertão nordestino. Miranda e Souza (2014) pontuam que o sertanejo era objetificado como produto e capital, mas não reconhecido como cidadão. Nesse contexto, o nordestino saía de sua terra natal, em busca de uma melhor condição de sobrevivência, para viver em uma situação análoga a escravidão. Uma das obras pioneiras que discorriam sobre o Sertão foi *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, cuja ambientação passa-se no interior de Pernambuco.

A literatura regionalista em *Vidas Secas* (1938) e *Morte e Vida Severina* (1954) possui, em suas estruturas, o caráter performativo da representação de uma identidade cultural coletiva, se preocupando com a verossimilhança de suas localidades, sendo considerada a mais documental possível. Dessa forma, nessa narrativa, a identidade cultural está relacionada com as semelhanças e diferenças de partes e da totalidade.

É necessário esclarecer que o Sertão retratado na literatura do século XX não corresponde com a atualidade, como estereótipo de um ambiente seco, castigado pela fome. Nesse contexto, essa concepção que ficou marca-

da no imaginário da coletividade nacional foi reforçada por meio de construções discursivas, fazendo parte do pensamento geográfico.

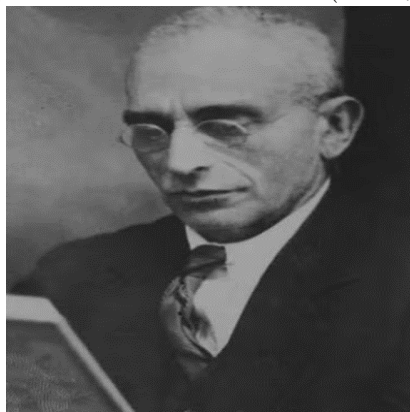
Um olhar positivo sobre o Sertão, está situado na letra da canção “Luar do Sertão” (1914), na qual ocorre uma comparação entre a noite de luar no Sertão e na cidade metropolitana, sendo a primeira bem mais bonita e estrelada. Catullo (1863-1946) romantiza o Sertão, trazendo uma estrofe que reflete a beleza do local; é pertinente ressaltar que, ao contrário de outras obras, nesta há exaltação do ser sertanejo.

Catullo da Paixão Cearense: notas biográficas

No que se refere à música nacional um grande representante é Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), nascido em São Luís do Maranhão, era filho do ourives Amâncio José da Paixão Cearense, que, por ser natural do Ceará, acabou assumindo a alcunha também no nome. Aos dez anos, ele foi morar com os pais e irmãos em Maranguape, na fazenda dos avós paternos, em 1880, mudou-se para o Rio de Janeiro, capital do Império do Brasil (Moraes, 2020).

Em uma das suas obras mais conhecidas, Meu Sertão, utilizou-se do referencial do sertanejo raiz, uma estrutura similar a literatura de cordel, a partir daí, sua escrita foi um sucesso editorial, tornando-o conhecido como o “poeta sertanejo”.

Figura 1 - Catullo da Paixão Cearense (1866-1946)



Fonte: <https://www.lettras.mus.br/catullo-da-paixao-cearense/>

Contudo, anterior a publicação de *Meu Sertão* (1918), o autor já tinha uma certa visibilidade no meio letrado no início do século XX, posto que ele organizava livros de modinhas nas mais respeitadas livrarias da época, na cidade do Rio de Janeiro. Sua produção artística abrange um total de 29 obras, nos mais diversos gêneros, contribuindo para o seu reconhecimento em vida, da importância de seu repertório literário e musical (Moraes, 2020).

Sua contribuição reside na valorização do homem sertanejo, em contraponto à caracterização indolente e pejorativa de personagens como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, Catullo ressaltou a pujança e a energia da raça, a pureza de sentimentos e força de lutar contra as intemperes da vida. De acordo com alguns biógrafos, ele foi autodidata e poliglota, dominando as línguas grega, italiana e francesa; teve aulas de flauta, mas preferiu os acordes do violão. Um fato biográfico curioso foi que, em uma noite, após chegar embriagado em casa, seu pai quebrou-lhe o violão na cabeça (Moraes, 2020).

Cita-se algumas obras de sua discografia: *A choça do monte, Adeus da manhã, Adoráveis tormentos* (com Fernando de Azevedo), *Ainda assim* (com José Belisário Santana), *Ao desfraldar da vela* (com Luís de Souza), *Ao luar, Aos pés da cruz* (com Cremieux), *Arrufos, Até as flores mentem, Aventura caipora, Bem-te-vi, Cabocla bonita, Cabôcla di Caxangá* (com João Pernambuco), *Canção do cego, Efeito do maxixe, Maria cabocla, Luar do sertão* (com João Pernambuco), *No Sertão, Ontem, ao luar* (com Pedro de Alcântara), *Os dois violeiros, Por que eu fui poeta* (com Juca Kalut), *Sertaneja, Vai, ó meu amor, ao campo santo* (com Irineu Almeida), *Um poeta do Sertão*.

Catullo procurava distinguir-se nesse meio por seu modo peculiar de compor, aliando seus versos à música (ainda) desprezada por suas origens populares indesejáveis. Com o passar do tempo, a modinha tornou-se objeto de curiosidade pelos letrados, que tentavam compreender como ela conseguiu o status de representação da cultura popular. Tendo em vista, esse fato, ele foi procurado pelo semanário *O Paiz* para ser matéria de capa, denotando sua crescente ascensão artística no meio letrado.

Luar do sertão e a possibilidade identitária sertaneja

A música “Luar do Sertão” é uma síntese da cultura nordestina pois, de maneira dialógica, compartilha a percepção do homem sertanejo sobre a sua terra, seu povo e cultura; os termos empregados na sua construção compartilham uma visão de mundo reconhecida e identificada aos pertencentes dessa mesma cultura.

Catullo em seu discurso tece uma cadeia discursiva particular através da representatividade do linguajar nordestino, mais propriamente sertanejo, ao apresentar elementos intrínsecos ao homem nordestino, ao sertanejo. Ele relata particularidades da sua região como clima, valores e sensações que exaltam e valorizam a terra árida e castigada pelo sol.

O discurso deste poeta é conectado por ditos, essencialmente, estabelecidos pela cultura regional, assim compõem uma canção de reconhecimento da essência nordestina. “Luar do Sertão” transparece em sua melodia e rimas, um coração saudoso de seu lugar e, esperançoso de regressar a seu local de pertencimento e, assim, os sentidos são manifestados com uma tristeza pura ao memorar o luar do Sertão. Catullo utiliza-se de uma linguagem informal, simples, na sua categoria lexical, mas riquíssima de contextos emotivos e socioculturais.

Analisando as canções sertanejas, a partir de constructos imagéticos e subjetivos do homem do meio rural, concebe-se uma visão estereotipada, que geralmente o coloca como um sujeito ingênuo, submisso e miserável que não tinha a escolaridade necessária, contribuindo para a sedimentação da diferença entre ser da cidade e ser do campo.

É interessante neste ponto, discorrer brevemente acerca dos estereótipos do homem nordestino que fora imposto pelos meios de comunicação, sempre com contação depreciativa como homens rudes, sem letramento. Um estudo do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2007) relata que todo estereótipo descende de uma ideia pré-concebida sobre determinada raça, cultura em sentido caricatural. Quem cria os estereótipos, geralmente, possui um discurso arrogante e superior e, sentem-se superior ao “outro”.

Tal imagem foi reforçada pelo estereótipo largamente difundido pela literatura e pelo cinema, a posteriori, pela televisão que associavam essa

região a seca, as elites oligárquicas, ao cangaço e o fanatismo religioso. Doravante, explicita-se que a região é rica em pluralidade cultural, como, por exemplo, as danças e as músicas. Resgata-se, que a identidade cultural nordestina perpassa pelo sentimento de pertencimento àquela região, através das obras artístico-culturais; o homem nordestino e sertanejo tentar romper com esse estereótipo disseminado de forma tão massiva.

Dentro do prisma discursivo, “Luar do Sertão” apresenta uma letra melancólica de saudade da terra, com a simplicidade do homem da zona rural que devido a sua realidade precária é estigmatizado e se viu com a necessidade de migrar para a cidade grande. Com versos simples, mas de profundidade, se torna uma canção emblemática devido ao contexto social que está relacionada.

Assim, se estabelece uma fala de valorização do povo nordestino que nunca perde a esperança por dias melhores. Nas interpretações dessa canção registram-se bastantes marcas da oralidade típica do homem nordestino, pois nessa letra percebem-se incorreções gramaticais próprias do linguajar interiorano, esse recurso objetiva aproximar o ouvinte da mensagem transmitida.

Versar sobre o Nordeste é ter um olhar que transcende o tempo, que detalha a realidade nordestina sob uma ótica apaixonada e apaixonante; a aridez da terra, a valentia do povo, a honra e o orgulho de ser nordestino se fazem presentes na obra catulliana que é possuidora de um forte apelo emocional e saudosista, pois a maior parte de sua vida, o poeta morou na cidade do Rio de Janeiro. Assim, a poesia de Catullo da Paixão Cearense é compreendida como um grito silencioso de saudade as suas raízes registradas em papel.

A canção “Luar do Sertão” possui uma liberdade criativa e expressiva. Nela, o poeta fortalece sua memória, a da sua geração, com a possibilidade de uma/sua identidade cultural. Sua obra, apesar de ser redigida dentro de uma perspectiva individual, resgata a memória coletiva de vários sertanejos que saíram em êxodo de suas terras em busca de uma melhor condição de vida nos centros urbanos industriais.

Esta conformou uma espécie de caminho mítico em direção a uma pátria baseada na relação de equilíbrio entre o princípio da natureza e a virtude dos moradores do campo. De muitas maneiras, a canção evoca o desenho de um Brasil mais puro, mais próximo de uma natureza atemporal,

feito de coisas simples, compartilha valores comunitários e que tem como sonoridade o violão. Essa composição, e toda uma linhagem de canções inauguradas por ela, seria uma espécie de abrigo frente ao avanço da modernização industrial capitalista (Macedo, 2011).

Nesse sentido, a canção mergulha no fundo do Brasil para escutar o lamento e as angústias de uma gente à procura de refúgio diante de um horizonte incerto. Além disso, é válido ressaltar que a canção é uma das mais regravadas da história da música popular no Brasil. A versão original da letra possui doze estrofes. Contudo, ao longo do tempo, os intérpretes selecionavam seus versos preferidos até se convencionar pela versão consagrada atualmente, com apenas três estrofes.

Em seu refrão, é possível percebermos a presença da identidade cultural sertaneja em sua estrofe:

*Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Oh! que saudade do luar da minha terra
Prateando lá na serra folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão.*

A obra aqui analisada fala da saudade do Sertão por alguém que se encontra na “cidade grande”. Pode-se observar que ela faz uma apologia à vida no campo, tanto pela ingenuidade de seus versos como pela simplicidade de sua melodia, como lembram Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (2002).

Verifica-se o orgulho de pertencimento ao “lugar” Sertão. Ocorre ainda a valorização da linguagem matuta que fortalece a noção de identidade cultural desse sertanejo, que apesar dos desafios impostos pelo clima, possui no coração a força e coragem nordestina. Nesse período, com o processo de nacionalismo, as relações sertão-cidade tornaram-se temas comuns a muitos escritores e compositores durante décadas.

A comparação sertão-cidade foi um índice que se fez presente nas obras de diversos autores do período, tornando o sertão um critério comparativo

importante para pensar as cidades. O sertão deixava de ser simplesmente o “passado”, um guardador das raízes que autorizaria o presente e, passava a ser, ele mesmo, uma presença constante na comparação com as cidades, assim seria por todas as três primeiras décadas do século XX.

Verifica-se o sentimento de nostalgia ao comparar o luar do Sertão com o luar escuro e frio da cidade, uso da interjeição “oh” denota uma sensação de desolação e aperto no peito, o coração do sertanejo chora por dentro. Essa comparação ratifica a saudade que todo nativo da terra sente ao deixar o seu lar, independentemente das mazelas e desafios inerentes à situação de seca e fome do sertão nordestino. Dessa forma, são manifestados sentimentos da coletividade, expandindo sua cultura para outros que não partilhavam do mesmo meio cultural.

Identifica-se que a recorrência vocabular busca empregar termos que consigam transportar o ouvinte para uma representação imagética do sertão, o emprego de uma linguagem menos elaborada e o uso da interjeição “oh” dá uma rítmica que propõe um sentimento de saudade do seu lugar, a estrofe principal de fácil memorização propicia uma aproximação entre o ouvinte e a canção popular. A linguagem sertaneja é mais fértil em vocábulos mais simples com frequência de abrandamento ou amolecimento do timbre e emprego da função conativa.

É interessante, perceber que no seu discurso, Catullo de forma poética, faz uma analogia entre o galo e o sertanejo, tendo em vista que uma das representações mais comuns de uma vida cotidiana no sertão e no meio rural, é a cantoria ao amanhecer do galo servindo como cronômetro para o despertar do povo da roça, assim, a cantoria triste do galo ressoa como o lamento do homem na cidade grande.

Meller (2020) atesta que o trecho mais marcante da canção é o refrão que, juntamente, a uma melodia de rápido reconhecimento, e de certo ponto, pegajoso, perpetuou-se na memória coletiva nacional.

*Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Oh, que saudade do luar da minha terra
Lá na serra, branquejando folhas secas pelo chão*

*Esse luar, lá da cidade, tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão
Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mas parece um sol de prata, prateando a solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção e a lua cheia a nos nascer do coração
Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Não há, oh, gente, oh, não
Luar como esse do sertão
Coisa mais bela nesse mundo não existe
Do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luar
Parece até que a alma da Lua é quem descansa
Escondida na garganta desse galo a soluçar
A gente fria dessa terra sem poesia
Não faz caso dessa lua
Nem se importa com o luar
Enquanto a onça lá detrás da capoeira
Leva uma hora inteira
Vendo a lua a meditar
Ah, quem me dera eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez
Ser enterrado numa grota pequenina
Onde, à tarde, a sururina chora a sua viuvez*

Dialogando com a composição aqui apresentada, reforça-se que a essência sertaneja foi preservada por Catullo, o discurso denota, de forma poética e límpida, a saudade do Sertão sob a perspectiva de um nativo sertanejo na cidade grande, essa potência na oralidade é a confirmação de que o discurso foi e, sempre será, um processo de ratificação identitária de minorias excluídas ao longo da história, como o negro e o indígena, o sertanejo, por muito tempo, foi considerado apenas por estereótipos negativos e sua região como a mais miserável do país. Acerca disso, ressalta-se ainda os estudos de Julivan Moreira de Oliveira (2010) sobre a africanidades, através do pensamento de Kabengele Munanga, que exerceram e exercem forte influência no modo de ser do brasileiro.

Contempla-se que a busca pela identidade no território brasileiro perpassa pela cor da pele e pela cultura do homem negro, resgatando sua

importância histórica tanto na economia quanto na memória ancestral de povos africanos, da mesma forma que o negro teve que se posicionar para resgatar sua valorização enquanto sujeito histórico-social, o nordestino teve um longo percurso até sua cultura reconhecida, cultura essa formada pela aridez da terra, pelo sofrimento da seca e pela persistência humana, o homem do sertão nordestino é “educado” por essa aridez, aspereza de um campo seco e duro como pedra, em consonância ao que diz o pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) que a aridez “educa” o homem por meio de “uma educação pela pedra” (Fernandes, 2018, p. 1).

O poeta, por meio de sua obra, consegue preservar a memória escrita das práticas culturais de um povo, no tocante a poesia que resgata o imaginário sertanejo através de cenários, personagens e vivências do cotidiano contribui para “eternizar” a identidade cultural do Sertão.

Durante a tessitura de um poema, o ser humano materializa os sentimentos, os anseios, desejos e experiências que se entrelaçam nas relações sociais. Um tema recorrente nas poesias e músicas sobre o povo sertanejo e nordestino é a seca e a saudade de sua terra, nessa guisa, os versos localizam o tempo e o espaço que se faz presente no pensamento e nos atos do sertanejo.

Considerações finais

O Sertão é um cenário geográfico multifacetado, complexo, que se desenvolveu a identidade cultural do sertanejo com pretensão de símbolo da nacionalidade brasileira. Diante disto, decidiu-se pela pesquisa acerca da possibilidade de representação identitária do sertanejo na canção “Luar do Sertão” (1914), de Catullo da Paixão Cearense (1863-1946), no século XX com continuidade no século XXI. Essa música, no decorrer dos tempos, teve uma variedade de regravações sendo as mais conhecidas de Vicente Celestino, Tonico e Tinoco, Luís Gonzaga, Roberta Miranda, Leandro e Leonardo, dentre outros.

“Luar do Sertão” contribuiu para a representação imagética da terra de origem do sertanejo, construindo assim uma narrativa que influencia até a atualidade, a concepção sobre a região Nordeste brasileira. A letra e a poesia são relevantes ferramentas de preservação da memória coletiva de um

determinado grupo social. Baliza-se que os valores e a tradição de um povo estão alicerçados na escrita e na oralidade como fatores de materialização cultural. “Luar do Sertão” evoca de forma melancólica a fé, a esperança, a saudade, o sofrimento e a resiliência do homem do Sertão. Na construção dos versos ocorre uma relação dialógica entre o Poeta e o seu ouvinte.

Ademais, a importância de Catullo para a identidade cultural do sertanejo reside na preservação, na sua obra, das raízes culturais do indivíduo sertanejo, na reafirmação do seu “eu” regional. Trata-se, portanto, de um Poeta que penetrou e traduziu a alma de seu povo – o sertanejo do Nordeste do Brasil.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.

ANDRADE, R. A; Silva, C. Roteiros do sertanejo na literatura. *Navegações*, v. 12, n. 1, p. 112-121, jan.-jun. 2018.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750- 1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 1981.

CEARENSE, C. da P. *Luar do sertão*. Intérprete: Eduardo das Neves. Álbum 120911: Odeon, p1914. Lado A, 78 rpm. Coleção Humberto Franceschi. Disponível em: <<http://homolog.ims.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 16 de fev. 2024.

FERNANDES, C. *O sertão nordestino na poesia de João Cabral*. 2018. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/o-sertao-nordestino-na-poesiajoao-cabral.htm>. Acesso em: 7 jul. 2024.

HERTZMAN, M. *Making samba: a new history of race and samba in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2013.

MACEDO, K. B. Vestindo sons e imagens: “Luar do Sertão” e a identidade sertaneja na moda. *Anais*. Seminário Internacional História do Tempo Presente, 2011.

MELLER, L. Luar do Sertão: exercício tradutório. *Seropédica*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 10, p. 160-176, 2020.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1966.

MELLO, Z. H.; Severiano, J. *A canção do tempo*. v. 34, São Paulo: Editora 34, 2002.

MERRIAM, A. *The anthropology of music*. Bloomington: Northwestern University Press, 1964.

MILARÉ, G. *A MPB durante a ditadura civil-militar*. 2020. Disponível em: <https://blog.enem.com.br/a-mpb-durante-a-ditadura-civil-militar>. Acesso em: 14 out. 2023.

MIRANDA, A. L.; Souza, L. da R. B. de. O sertanejo: caminhos e (des) caminhos da libertação. *Dialektiké*, v. 1, p. 50-65, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15628/dialektike.2014.2567>>. Acesso em: 13 jun. 2024.

MORAES, K S. *Catullo da Paixão Cearense ou como se constrói um autor?* [livro eletrônico] Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.

NAPOLITANO, M. *História da música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

OLIVEIRA, J. M. de. *Africanidades e educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANCHOTENE, Â. B. C. *Funções da música no ensino fundamental: um olhar sobre cinco escolas estaduais de Porto Alegre/RS*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

O espaço literário como elemento de representação da identidade de resistência negra e reconstrução histórica em *Os Tambores de São Luís*, de Josué Montello

*Janaira Caroline da Silva Rodrigues
Herasmo Braga de Oliveira Brito*

Introdução

Este estudo tem como objetivo a partir de uma análise literária demonstrar como acontece a reconstrução da história e identidade negra a partir da problematização do espaço literário. A categoria problematização do espaço literário é uma discussão advinda dos estudos de Brito (2017) na qual o autor realiza uma análise de como o espaço literário é configurado dentro das produções ficcionais contemporâneas produzidas a partir da década de 60, segundo o autor o espaço deixa de ser visto como elemento de mera composição geográfica dos cenários, passando a atuar na formação das personalidades dos personagens dentro da narrativa. Dizemos, portanto que o espaço interage com os personagens, sendo um constituidor de suas identidades.

E é exatamente esta relação entre este elemento e o personagem protagonista, Damião, que analisaremos na obra *Os Tambores de São Luís*, de Josué Montello. Trata-se de um estudo bibliográfico, cuja discussão é feita com base na análise de aspectos elucidados na obra literária em diálogo com teóricos que versam sobre espaço, história e identidade negra.

Os Tambores de São Luís foi publicado a primeira vez, em 1976, consiste em um romance histórico contemporâneo, que aborda como temática principal a escravização do negro no Brasil, delineando um panorama histórico que abrange desde a chegada dos primeiros negros, nos porões dos

chamados navios negreiros, até a árdua conquista da liberdade em 1988, com a assinatura da Lei Áurea e as primeiras décadas posteriores a este acontecimento. Na narrativa, por meio da história de vida do protagonista, Damião tem-se a representação do período histórico coletivo da escravidão do negro no Brasil, a partir de uma vertente que evidencia uma identidade de resistência que se opõe aquela trazida inicialmente pelo discurso histórico, por meio dos recursos possibilitados pelo gênero romance histórico contemporânea, mais precisamente pelo que conhecemos como metaficção historiográfica.

Em *Literatura e resistência*, Alfredo Bosi (2002) afirma que resistência consiste em um conceito ético e não estético, o qual, no seu sentido mais profundo, expressa uma força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Assim, resistir é opor força própria à força alheia. Como cognato mais próximo, o termo tem a palavra “in/sistir” e, como antônimo familiar, o termo “de/sistir”.

Trazendo esta discussão para a narrativa, o conceito de resistência se mostra de duas formas que não ocorrem necessariamente isoladas, ou por exclusão: primeiro, a resistência enquanto temática da obra literária, e segundo, a resistência como processo inerente à escrita. Enquanto temática na literatura, a resistência é universalizada na cultura existencialista, refere-se a fazer o uso da palavra antiburguesa não conformista e revolucionária, com o objetivo de constituir um novo homem na perspectiva imanente (Bosi, 2002).

A resistência como forma imanente da escrita refere-se à existência de uma tensão interna nas obras, independentemente de sua cultura e seu tempo, que as faz resistentes enquanto escrita política e não apenas enquanto tema. Na resistência como processo imanente à escrita, a própria escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como ponto de vista e estilização da linguagem. Nesse processo ocorre a interiorização do trabalho do narrador. A resistência imanente à escrita é a operação que escolherá afinal temas, situações, personagens decorrentes de um priori ético, o sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso que se opõe em tensão ao estilo de mentalidades dominantes (Bosi, 2002, p. 130).

Neste artigo analisamos as relações que se estabelecem entre os espaços literários trazidos na obra e o personagem protagonista, essas relações conferem ao povo negro a construção de uma identidade oposta àquela

que por muito tempo foi relegada por diversas fontes históricas, sendo contestada a partir das mudanças que se deram nessa área do conhecimento e vem sendo posteriormente refratada na escrita literária, mas também em diversas formas de arte cuja representação tem como foco a construção de identidades negras.

Em *Os Tambores de São Luís* a resistência se mostra presente não apenas enquanto tema, pois se verifica uma escrita que se marca como de oposição. Ao escolher falar sobre o tema aos moldes do romance histórico contemporâneo, que é, em sua essência, uma escrita reivindicativa da história, Josué Montello revela-se contrário à mentalidade da época, que legitimava a condição escravocrata, ou seja, as condições política e social às quais a população negra era submetida, bem como ao lugar destes no território maranhense, que se associa ao brasileiro.

Mais que explorar a temática, Montello elabora um trabalho de construção literária que vai desde a escolha do tema, perpassando a construção dos personagens e uma escrita que decorre de um *priori* ético, no qual percebemos o sentimento do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, que se põe em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes. Conforme demonstra Bosi (2002), a resistência é um movimento interno ao foco narrativo e a escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante, mas também o que foi calado.

Nesse sentido, a obra analisada traz ao centro da narração o período histórico da escravização, a representação da voz negra, a qual, por muito tempo, foi silenciada das mais diversas formas. E assim, enquanto escritor, Montello viabiliza o pronunciamento de pessoas negras, através desses personagens, principalmente do protagonista Damião, sendo a narrativa inteira uma representação do *priori* ético da negritude, fazendo assim com que *OTS* seja uma obra de resistência tanto pela temática quanto pela escrita como veremos a seguir.

As relações entre espaço e identidade em *Os Tambores de São Luís*

De acordo com Oziris Borges Filho, em *Espaço e Literatura: introdução a toponímia*, de 2007, e Luís Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário*, de 2013, por muito tempo o espaço foi um elemento praticamente dei-

xado de lado no campo dos estudos literários , sendo que as ênfases dadas em suas abordagens são relativamente recentes, data-se cerca dos últimos 30 anos , momento em que este devido às inúmeras funções conferidas dentro do texto literário que vai muito além de fornecer pistas geográficas sobre os personagens, este elemento interage com o personagem promovendo uma amplitude de significação à obra literária.

Diante do exposto, a resistência é algo marcante na narrativa *Os Tambores de São Luís*, uma análise atenta da obra evidencia que os espaços representados, ao acompanharem as transformações nos últimos anos nos estudos literários, mais que situá-los geograficamente, atuam junto deles. Desse modo, mais que contextualizar determinadas vivências, os espaços propiciam ações, geram sentimentos e transformam personagens, constituindo suas identidades, direcionando-os em suas ações (Brito, 2017).

Assim, analisamos agora como espaço e personagem interagem na narrativa montelleana e como essa relação evidencia marcas de resistência nos sujeitos negros representados na narrativa. Para isso, segmentamos os espaços da obra literária a fim de tornar a compreensão mais didática.

Segundo Borges Filho (2007), nos romances e outros gêneros textuais, geralmente, é possível, do ponto de vista topoanalítico, dividir o espaço de acordo com as grandes ou pequenas movimentações vinculadas a ele na narrativa. Essa divisão pode ser feita em dois grandes grupos: macro e micro espaço. O macro espaço consiste naquela divisão maior e polarizada em termos de regiões, ou países, como, por exemplo, campo e cidade, que se organizam de forma que um se opõe ao outro. Já o micro espaço diz respeito aos espaços menores que compõem o macro espaço.

Em *Os Tambores de São Luís*, percebemos claramente essa segmentação por meio dos macros espaço campo, representado pelos micros espaços (Fazenda do Turiaçu e seus arredores, o quilombo, Casa grande, a Senzala, o espaço do lago, a capela, dentre outros) o macro espaço da cidade, representada pela capital maranhense, São Luís , por sua vez, é constituído de seus micro espaços (bairros apresentados na narrativa, ruas onde se encontram locais mais específicos, como o Palácio Episcopal, A Casa Grande das Minas, dentre outros).

Nessa análise, busca-se evidenciar como e quais espaços são colocados como propiciadores de uma identidade de resistência no personagem, na obra a partir das relações que se estabelecem entre eles e o personagem

protagonista e como esses espaços configuram uma nova história sobre o povo negro em meio ao processo de escravização. Detemo-nos na análise de locais específicos da narrativa em que a resistência, enquanto conceito de oposição pode ser evidenciado, sendo que, ao usarmos a nomenclatura macro ou micro espaço, nos vinculamos à proposta de Borges Filho (2007).

Por se tratar de um romance histórico contemporâneo a obra marca-se como uma rerepresentação da história, consequentemente, uma contestação da história oficial. Percebe-se que ao contrário do que a história nos apresenta sobre o comportamento passivo e subordinado do negro ao processo de escravização, a narrativa montelleana tece através do personagem protagonista, uma identidade de oposição a aquela veiculada pelas fontes históricas. Essa identidade marca-se pela luta e resistência negra, reforçada principalmente pela maneira de representação dos espaços e do personagem na narrativa.

A Casa Grande das Minas

Logo no início da narrativa, mais especificamente na primeira página do romance, esse espaço é apresentado por meio da seguinte descrição:

ATÉ ALI OS TAMBORES da Casa-Grande das Minas tinham seguido seus passos, e ele via ainda os três tamboreiros, no campo esquerdo da varanda, rufando forte seus instrumentos rituais, com o acompanhamento dos ogãs e das cabaças, enquanto a nochê Andreza Maria deixava cair o xale para os antebraços, recebendo Toi-Zamadone, o dono do lugar [...] Vez por outra sentia a necessidade de ir ali, levado por invencível ansiedade nostálgica, que ele próprio, com toda a agudeza de sua inteligência superior, não saberia definir ou explicar. O certo é que, ouvindo bater os tambores rituais, como que se reintegrava no mundo mágico da sua progênie africana, enquanto se lhe alastrava pela consciência uma sensação nova de paz, que mergulhava na mais profunda essência do seu ser. Dali saía misteriosamente apaziguado, e era mais leve seu corpo e mais suave o seu dia, qual se voltasse a lhe ser propício o vodum que se acompanha na Terra os passos de cada negro (Montello, 1976, p. 3-4).

A partir da análise deste fragmento percebe-se que o espaço trazido no texto cumpre com uma função muito maior que a de situar geografi-

camente os personagens, este espaço minuciosamente trazido no início da narrativa é muito mais relevante e significativo no contexto representado na obra literária. Ele nos mostra elementos importantes sobre o tempo retratado, sobre o contexto sócio-histórico no qual o personagem protagonista se insere, mostrando-se também como elemento constituidor da identidade dos sujeitos, com ênfase no protagonista Damião.

Borges Filho (2007) afirma que, ao se trabalhar com análise do espaço literário, os primeiros passos essenciais são os seguintes: identificar o espaço inicial e final da narrativa, pois eles sempre possibilitam uma compreensão importante da mesma, verificar como esses espaços se relacionam quais suas funções e a significação que geram para a obra. Nesse sentido, é interessante perceber como foi assertiva a capacidade de Montello abrir o romance com o espaço da Casa das Minas o qual, vale reafirmar, que é de grande relevância e significação para a narrativa.

Este espaço cuja origem apontada pelo romance, traz informações históricas, corresponde a um espaço do tipo paisagem, isto é, fruto da organização e transformação humana, criado com o objetivo de possibilitar que, ali reunidos, homens e mulheres negras pudessem ter uma aproximação de seus antepassados e da cultura africana. A Casa Grande das Minas consiste em um local de culto religioso, no qual os negros livremente podiam cultuar seus deuses, sendo reconhecido como um local fortemente marcado pela tradição dos ritos africanos trazidos pelos primeiros negros cativos que chegaram ao Maranhão.

É a representação de um espaço existente em São Luís. Conforme ilustra Borges Filho (2007) em sua discussão sobre a relevância do primeiro espaço que se mostra na obra, o qual agrega uma forte carga de significação.

Com relação a isso, pode-se ver que o título da obra, *Os Tambores de São Luís*, deriva exatamente do fato de toda a narrativa fazer referência ao som ritual dos tambores que são tocados neste lugar. Ecoando por toda a cidade maranhense, esse som, provindo da Casa, deflagra no personagem protagonista recordações relacionadas às experiências vividas nos espaços da grande São Luís, mas a um tempo anterior, os quais, por meio de sua lembrança, retomam sua trajetória de vida (memória individual) como homem negro que fora escravizado e que lutou bravamente pela liberdade do seu povo. Esse espaço também se mostra como reflexo da saga do negro

escravizado no Brasil (representação da memória e vivências coletivas de um povo).

Tuan (2015) considera que a diferença entre as categorias espaço e lugar, diz respeito ao elo de proximidade dos sujeitos e à experiência vivenciada por eles nestes locais. Nesse sentido, um lugar é um espaço no qual os sujeitos desenvolvem vivências e constroem experiências, portanto estabelece elos com os sujeitos, enquanto o termo espaço seria o local desprovido de significação pela ausência de vivências ou experiências. Na narrativa, não apenas Damião, mas vários negros veem a Casa das Minas como um espaço que promove um encontro do eu negro consigo mesmo e com o retorno às suas raízes, dizemos assim que este espaço é um lugar de significação:

Pouco importava que trouxessem no corpo as marcas das cangas, dos libambos, dos vira-mundos, das gonilhas e das gargalheiras. Ou que ali entrassem com as mordanças e as máscaras de flandres. Os tambores retumbavam, e eles, os cativos, eram novamente os donos de suas horas, senhores de suas vontades (Montello, 1976, p. 201).

Na narrativa montelleana, a Casa das Minas é, tanto para o negro liberto quanto para o escravizado, um espaço de fuga ou de escape das memórias da vida sofrida enfrentada nos mais diversos espaços da capital maranhense. Por essa razão, se coloca como um espaço de resistência quando olhamos para a oposição que esse espaço estabelece ao negar-se a se moldar ao padrão do homem branco, preservando em seu interior a identidade cultural no que tange ao culto religioso, às danças, aos vestuários, às músicas e ritos, à língua utilizada, às comidas típicas ali oferecidas, dentre diversos outros fatores.

Segundo Flor Nascimento (2020), os povos negros foram vítimas de três séculos de tentativas de subjugação, de epistemicídio e de invisibilização dos conhecimentos produzidos, sendo um dos principais grupos a sofrer com o processo de colonialidade. Os espaços de culto religioso-afro, popularmente conhecidos como terreiros, no Brasil, têm assim na visão da autora, um papel que vai muito além da promoção do culto religioso, isto é, da celebração de adoração a uma entidade religiosa:

[...] são territórios construídos no Brasil nos quais se instauram comunidades, povos tradicionais, que acionam em seu funcionamento saberes,

práticas e valores principalmente advindos de diversos locais do continente africano e dos povos originários de nosso continente. Além da dimensão que podemos chamar de espiritual, esses territórios mobilizam, para toda a comunidade, modos de ser, de compreender e de agir que constituem processos de subjetivação peculiares a estes espaços comunitários, com especificidades vinculadas aos históricos de construção e transformação destas comunidades (Flor Nascimento, 2020, p. 201).

Os terreiros como a Casa de Minas, funcionam, pois, como espaços de compartilhamento da cultura e saber de um povo, permitindo a preservação da cultura africana em solo brasileiro.

Pode-se então afirmar que na narrativa este espaço constitui *lôcus* de resistência à mentalidade branca, escravocrata, pois ali a população negra resiste, se opondo aos costumes do homem branco e optando pela manutenção e apreciação de sua identidade cultural. O ritual dos tambores que ali tocam e acompanham o protagonista durante a narrativa, espalhando-se por vários espaços da capital maranhense, representa a presença forte do negro na cidade.

O som que parece não cessar ao longo da narrativa evidencia a presença desse povo não como “o outro”, sujeito deslocado que fere ao padrão estabelecido, mas pertencente à nova nação. A insubordinação do negro por meio desse espaço representa uma forma de resistência, pois, como os demais terreiros de culto à religião de matriz africana, a Casa de Minas resulta de experiências de resistência à imposição colonial, as quais atravessaram as vivências das pessoas não apenas contra o racismo, mas também contra o sexismo e a exploração laboral.

Assim, a Casa das Minas, atua como um espaço de resistência aos chamados ditames colonial, possibilitando que a comunidade negra se reunisse e constituísse políticas de recuperação de elementos que foram fraturados pela escravização e opressivos do colonialismo. Trata-se, pois, de um espaço que reforça o perfil indetentário negro como povo insubmisso, que, apesar das arbitrariedades sofridas, buscou diversas alternativas para preservar sua cultura e manter-se ligado às suas origens.

Além de refratar a resistência negra, esse espaço evidencia a relação de topofilia, entre diversos personagens, dentre os quais se destaca o protagonista, o conceito trazido por Tuan (2015), em sua obra *Topofilia: um*

estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, refere-se às relações que o homem pode desenvolver com o meio ambiente. A topofilia é entendida como elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Um conceito difuso vivido e concreto como experiência pessoal.

Na obra montelleana, existem alguns espaços nos quais é possível perceber essa relação de envolvimento por parte do personagem protagonista, dentre eles a Casa Grande das Minas, espaço que ao frequentar Damião demonstra-se pronto para enfrentar qualquer situação, pois o lugar o tornava mais cômico e seguro de si:

Vez por outra sentia necessidade de ir ali, levado por invencível ansiedade nostálgica, que ele próprio, com toda a agudeza de sua inteligência superior, não saberia definir ou explicar. O certo é que, ouvindo bater os tambores rituais, como que se reintegrava no mundo mágico de sua progenie africana, enquanto se lhe alastrava pela consciência uma sensação nova de paz, que mergulhava na mais profunda essência de seu ser. Dali saía misteriosamente apaziguado, e era mais leve o seu corpo e mais suave o seu dia, qual se voltasse a lhe ser propício o vodum que acompanha na Terra os passos de cada negro (Montello, 1976, p. 3).

A Casa das Minas desperta no protagonista a percepção do lugar como seu lar, sentindo-se pertencente e se encontrando enquanto sujeito negro. Esse espaço é também seu *locus* de reminiscências, despertando-lhe as mais profundas lembranças do seu passado e de sua história.

Fica claro o elo que o personagem desenvolve com esse espaço ao longo da narrativa, pois é ali que Damião tem um encontro com suas raízes e seus irmãos negros. Muitos que conheceram seu pai vieram do mesmo lugar ou dividiram a longa travessia no navio, portanto sabiam de sua história de luta, já que vivenciavam a mesma realidade. Justifica-se assim a razão de o personagem estabelecer tal forma de percepção, visto que os laços que o ser humano desenvolve com o ambiente são variáveis com relação à intensidade, sutileza e modo de expressão.

Essa resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética e, em seguida, variar do extremo prazer que se tem de uma vista até a sensação de beleza igualmente fugaz, mas muito intensa, que é subitamente revelada (Tuan, 2015). Essa relação pode ser tátil, mais permanente e mais difícil,

como os sentimentos que temos por um lugar que se torna lar e meio de ganhar a vida.

Em *Os Tambores de São Luís*, não apenas no espaço da Casa de Minas demonstra esta relação de identificação e pertencimento do protagonista. Temos também o espaço da fazenda que, apesar das relações antagônicas de pertença ou não pertença sentidos pelo personagem devido às experiências traumáticas experienciadas, em alguns momentos da narrativa, Damião elucida as sensações sinestésicas com o ambiente da fazenda, como ocorre, no retorno com sua família após a captura e destruição do quilombo, em que logo depois de receber castigos imerecidos, o personagem tem um encontro consigo e com a condição que lhe é imposta:

No entanto, a despeito das torturas recebidas, Damião havia experimentado, no seu retorno à fazenda, uma sensação inefável de reencontro consigo mesmo, e que lhe advinha do cheiro de cana molhada, após as breves chuvas de setembro; do vagaroso gemido dos carros de bois; do ranger das moendas; do aroma do melaço quente nos imensos tachos de cobre; do tarantantã dos tambores no terreiro da senzala; do tinido do sino marcando o começo e o fim do dia; da lagoa pontilhada de garças, marrecas e siricoras na primeira luz matutina; da capela de porta ogival alvejando à direita da casa-grande. Dir-se-ia que a infância perdida repentinamente lhe voltava. E o certo é que essas emoções lhe atenuaram, em parte, a amargura do regresso, a que sempre associava na mais profunda essência de sua natureza, a revolta e a compaixão pela perda do pai (Montello, 1976, p. 33).

A Fazenda, apesar de todas as contradições oferecidas à vida negra, também se revela um espaço, que de certa forma marca não a essência dos sujeitos, mas a percepção do lugar que o processo de escravização os atribui, este espaço expõe a situação de degradação, humilhação e desumanização na qual o povo negro foi submetido, ali no tronco, micro espaço da Fazenda do Turiaçu, Damião se identifica com o espaço, estabelecendo um elo topofílico.

O desejo de conhecer a cidade de São Luís também expressa um elo afetivo em nível topofílico do personagem. A capital maranhense se torna para o protagonista da narrativa montelleana seu novo lar, espaço que Damião percebe como o lugar que gera mudanças, isto é, que lhe possibi-

litará ganhar a vida como homem livre, fazendo com que, posteriormente, cada rua, esquina e construções sejam percebidas de forma afetuosa pelo personagem.

A Fazenda

A Fazenda constitui um espaço bem característico do período colonial, sendo que, enquanto espaço histórico representa o período da escravização do povo negro. Com relação à estrutura, as fazendas açucareiras apresentavam a seguinte espacialidade: a casa grande, a capela, a fábrica, às vezes denominada moita, e a senzala. Tal é o modelo de organização geralmente encontrado nessas propriedades (Medeiros, 2005).

Em *Os Tambores de São Luís*, consagrado pela crítica, o grande romance da escravidão, Montello faz a representação desse espaço de forma a contestar os relatos históricos e algumas teorias que predominaram durante certo tempo na mentalidade brasileira, através de sua narrativa, pinta um retrato da vida dos negros durante a escravidão, focalizando a fazenda como um dos espaços em que expressa a denúncia das condições de vida, enfrentada pelos escravizados com uma riqueza de detalhes, como muitos romances anteriores não explicitaram.

Com sua estrutura organizacional, a fazenda é um dos espaços representativos da resistência negra de maneira evidente, principalmente por meio da atuação do protagonista, Damião. Pois como evidencia diversas passagens da obra, o comportamento do personagem protagonista, semelhante ao de seu pai, Julião, mostra-se indobrável, fosse à rigidez com que suportava os castigos físicos, fosse às diversas posturas relacionadas a outros aspectos, o que podemos avaliar como estratégias de resistência:

Outra vez o braço subiu, tornou a descer, e mais uma vez o negro retesou os músculos do rosto, endureceu bem as pernas, sentindo escorregar-lhe da testa lisa os primeiros fios de suor. A pancada caiu-lhe em cheio na palma da outra mão, e ele estremeceu, reprimindo o grito que lhe quis forçar a boca. Com dezoito anos feitos, era a primeira vez que apanhava. Antes, o pai não lhe batera; a mãe também fora benigna com ele. De modo que, agora, recebendo o castigo imerecido, juntava à dor o sentimento do ódio, e era com esforço que se mantinha chumbado ao chão,

recebendo as bordoadas. Seu olhar continuava fixado no rosto de seu algoz, direito, horizontal, cara a cara, e este redobrava de furor, sentindo-lhe o desafio (Montello, 1976, p. 37).

Ao contrário do que se espera diante do sofrimento físico aos quais os escravizados eram submetidos, como demonstração de dor, choro, lamentação ou murmuração, a análise do fragmento acima, mostra que Damião imita as atitudes do pai, Julião, de se manter firme, enfrentando o olhar de seu senhor, expressando ira e mostrando-se como um vencedor de desafios.

A adoção dessa atitude impetuosa por parte do protagonista constitui uma oposição àquilo que se espera, constituindo-se uma forma de resistência nesse local. Esse fato acontece em outros momentos da narrativa em que o personagem é submetido a outros castigos, como o de encher o tanque, com água da lagoa, castigo que outros personagens, como relato da narrativa, não suportaram, e quando outros personagens o instigam a reclamar de sua condição, se dobrar diante do senhor e quebrar seu orgulho, Damião permanece firme:

- Eh, eh, Damião, tu passou da boa vida do quilombo, cheio de vontade, pro aperreio do trabalho na fazenda, com as tuas latas d'água. Te queixa de ti, criatura. O feitor jurou que ia quebrar teu orgúio. Taí no que deu esse. teu jeito de andar cum a cabeça pra riba. Branco é branco, negro é negro, cada um tem de conhecer seu lugar. A Malvina, mais de uma vez, à noite, no seu regresso à senzala, tinha-lhe dito, a pitar o seu cachimbo de taquari comprido: - Ioiô disse que tu vai carregá água inté esvaziá a lagoa. Eh, eh, Damião! Tu morre, e a lagoa não seca! (Montello, 1976, p. 38-39).

Não é que Damião não sinta como os demais, a dor dos castigos sofridos, ainda mais quando este era imerecido, mas sua postura evidencia a força herança do guerreiro Julião, seu pai e de seu povo, enfatizam que, apesar da tentativa constante do homem branco de extinguir o negro das mais diversas formas, sobretudo fazendo-o experimentar a dor física, este adota uma postura que se opõe aquela esperada pelo seu algoz. A fazenda do Dr. Lustosa é o espaço que, explicita o que realmente foi o cativeiro. Para o senhor branco, os negros eram visto unicamente como uma fonte de obter lucros, sendo que, apesar de toda contradição este por diversas razões, mos-

tra-se como um espaço fortemente influenciador de posturas de resistência no personagem protagonista.

De acordo com Veras (2015), durante muito tempo a historiografia demonstrou esse período a partir de uma visão positivista, que via a população negra como acomodada, submissa e pacífica diante da escravização, no entanto ocorreram mudanças na forma de conceber a ciência histórica, a qual influencia por sua vez as diversas áreas interdisciplinares dentre as quais podemos citar a literatura, que faz uso da história, principalmente na composição das narrativas de cunho histórico. Em função disso, temos na contemporaneidade uma nova forma de olhar para os acontecimentos históricos.

Assim, as fontes historiográficas atuais e a literatura que delas faz uso mostram que os escravizados adotaram diversas posturas de resistência frente ao processo de escravização sendo considerados, como ilustra a narrativa montelleana, participantes ativos do processo de luta. Houve diferentes formas de resistência negra, esta não se deu apenas por meio da força física ou da violência, mas também através da ideologia, no romance são abordadas estratégias conscientes como a redução da intensidade do trabalho desenvolvido pelos negros, a organização de rebeliões, a camuflagem de aspectos culturais, como o culto religioso nas fazendas, dentre outras que confrontam a ideia da passividade absoluta do negro diante da escravização.

Em *Os Tambores de São Luís*, Damião, descrito como um negro de estirpe superior demonstra esse aspecto por meio de seu caráter de resistência, incluindo a física, sendo que, em vez de reclamar dos castigos recebidos como visto anteriormente, adota uma postura de insubmissão, agindo como se quisesse dizer que aquilo era forte, mas não o suficiente para destruí-lo. Apesar do sofrimento vivenciado no espaço adverso e de toda a certeza da miséria de sua condição, Damião nega-se a conformar-se, cultivando em si, cada vez mais, o desejo de se conduzir de modo contrário à sua condição, de modo a lutar não apenas por si, mas em prol da libertação dos outros negros. No espaço da fazenda, o protagonista torna-se, cômico de seu papel na luta contra o sistema escravocrata, como seu pai já o havia instruído que devia ser, conforme ilustra o trecho abaixo:

A mãe, de ar cansado, apoiava as mãos nos ombros da filha e movia o busto para um lado e para o outro, sempre que mudava o apoio do cor-

po, ora no pé direito, ora no pé esquerdo, ambos inchados. Devia sentir-se exausta, assim de pé. E, embora sobrasse ao fim da nave um banco vazio, nenhum negro pensaria em sentar-se ali. Sobretudo ela, com seu semblante acossado, sempre com receio de apanhar. E de repente numa reação impulsiva de seu brio, Damião voltou a fixar o pensamento na miséria de sua condição. Por que era escravo? E por que também eram escravos os negros que enchiam a capela? Agora, ali estava o Bispo, como emissário de Deus. Deus estaria de acordo com aquela distinção? Uns livres, outros escravos? Uns sentados, outros de pé? No entanto, ali na fazenda, os brancos constituíam a minoria privilegiada, que oprimia a multidão de negros, sem lhes dar direito a nada, nem mesmo ao banco vazio da capela. E os negros eram a maioria e a força, o vigor e o trabalho. Não seria o caso de perguntar ao Bispo o que fazia Deus que não tirava os pretos do cativeiro? Ou o Deus era dos brancos e não dos negros? (Montello, 1976, p. 66).

Entre outras formas de manifestação da resistência negra contra a escravidão, no ambiente da Fazenda, pode-se perceber, ao longo do tempo, a prática constante de estratégias como as fugas, como acontece com a família de Damião e outros negros para o quilombo, a prática do suicídio também foi muito comum, explicitada na fala de um dos personagens na narrativa, que relata que seu irmão se suicidara por não suportar a dura vida escrava:

Ali na fazenda, ninguém suportara a penitência do tanque. Antes de Damião, dois escravos tinham fugido preferindo a aventura na mata àquele castigo infundável. Um terceiro, o Balduino, enforcara-se numa das escapulas da senzala, antes de findar o primeiro mês (Montello, 1976, p. 36).

A situação ilustrada embora pareça desesperada, por parte do personagem, evidencia uma estratégia de resistência adotada por vários personagens na narrativa como reivindicação da sua condição. O suicídio foi uma das práticas de rebeldia bastante comum entre negros escravizados contra a prática de escravidão, pois, além de demonstrar sua inadaptabilidade à vida escrava, os negros suicidas mostram também a capacidade de se vingarem de seus senhores, que acabavam por ter prejuízos com as mortes.

Ainda no espaço da fazenda, Damião utiliza outro aspecto de resistência: sua negação em se deitar com as negras escravizadas, como fazia

a maioria dos pretos ali. Damião, embora se sentindo fortemente atraído pela negra Miduca, que vivia a cercá-lo, oferecendo-se a ele, rejeitava-lhe, bem como rejeitava a ideia de fazer-lhe um filho, como ela constantemente lhe pedia. Isso, porque ele chegara à conclusão de que cada filho de negro escravizado era automaticamente, pela lei da época, também escravizado, ou propriedade de seus senhores. Assim, com cada criança negra que nascia quem lucrava eram os senhores brancos, por isso o personagem recusava-se a se relacionar com as mulheres negras naquele espaço, evitar a reprodução era uma forma de ir contra a disseminação hereditária da escravidão.

Dessa maneira pode-se afirmar que enquanto espaço trabalhado na narrativa de *Os Tambores de São Luís*, a fazenda constitui-se como um espaço condutor de diversas formas de resistência, principalmente desenvolvidas pelo personagem Damião, as quais contribuem para caracterizar a dureza do período de escravização, bem como para questionar os fatos cristalizados pelas fontes históricas, por meio da história contemporânea.

Através das relações que se estabelecem entre esse espaço e o personagem, temos a construção de novos aspectos indetentário atribuídos aos sujeitos negros, que ganham assim um importante destaque, ou protagonismo, na luta pela liberdade, bem como a contestação de discursos históricos engessados.

O Quilombo

O quilombo é outro espaço que demarca a resistência negra na narrativa montelleana, pois a própria atitude de coragem dos negros de fugirem das grandes fazendas já mostra em si um ato de resistência, isto é, de oposição à prática da escravização. O quilombo surge então como estratégia de resistência coletiva, originando-se da insatisfação e da inadaptação do negro à vida escrava e às privações que essa condição impunha.

Juntamente com as revoltas, recalcitrância no dia a dia, diminuição do ritmo de trabalho, sabotagem, autodestruição através do suicídio, infanticídio e tentativas manifestas de vingança, o quilombismo foi uma das principais formas de manifestação de oposição ao sistema escravocrata (Schwartz, 1987). Essas formas de resistência foram por bastante tempo ignoradas pela historiografia, ao passar do tempo com os avanços e mudanças nos estudos da história diversos trabalhos nos últimos cinquenta anos, têm tratado des-

sas questões, trazendo assim a possibilidade de estas informações se apresentarem na literatura por meio da verossimilhança, mostrando a literatura como um meio de trazer fechamento a lacunas que o discurso histórico deixou, no âmbito das possibilidades.

Segundo João Reis e Flávio Gomes (1996, p. 9), “onde houve escravidão, houve resistência”, significando que estratégias como as insurreições, rebeliões, assassinatos, destruição de ferramentas, incêndios de plantações, fugas e agrupamentos de escravos fugidos foram algumas das muitas formas que o negro encontrava de se rebelar contra o sistema escravista.

Munanga (1996), comparando as formações quilombolas brasileira e africana, aponta similaridades entre elas:

Pelo conteúdo, o quilombo brasileiro, é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstituído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontram todos os oprimidos. Escravizados, revoltados, organizaram-se para fugir das senzalas e das plantações e ocuparam partes de territórios brasileiros não povoados, geralmente de acesso difícil. Imitando o modelo africano, eles transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência (Munanga, 1996, p. 63).

Assim no romance de Montello, o quilombo é um espaço criado por um grupo de escravizados como estratégia de resistência para fugir da situação de escravização. Isso porque, no período do Brasil colonial, o trabalho era baseado, sobretudo na exploração da mão de obra de índios e africanos, sendo que estes, cada vez mais submetidos a condições precárias de vida e maus tratos, buscaram, de forma individual ou coletiva, diversas formas ou estratégias para se opor à manutenção desse sistema.

Com base em estudos de fontes historiográficas, pode-se afirmar que o quilombo foi um espaço de efetiva resistência, pois as constantes fugas de negros provocavam desgastes no escravismo e no sistema econômico, ao tempo em que se mostraram como uma contradição cultural à realidade escravista, isto é, com a retirada do escravo do processo produtivo econômico, os lucros que seriam obtidos pelos seus proprietários eram perdidos.

O quilombo também provocava certa instabilidade e medo nas autoridades, que viam os ataques quilombolas à sociedade como uma conduta perigosa, sendo que o aparato jurídico criado para prevenir as fugas dos

escravos e punir os quilombolas capturados se mostrava bastante ineficaz. Isso também serviu para aumentar estereótipos agressivos sobre o negro (Xavier Filho, 2020).

Os quilombos como os terreiros, são espaços que possibilitam o resgate e a manutenção da identidade cultural africana. Em *Os Tambores de São Luís*, o quilombo se mostra como um lugar para cultivar o sentimento de identidade coletiva e pertencimento ao grupo, pois é nele que, por exemplo, o personagem protagonista constrói a consciência de sua missão no processo de luta contra o sistema escravocrata e também da importância da união do povo negro para pôr fim à vida escrava:

- Tou vendo a hora do branco chegar aqui pra dar cabo da gente. Eu podia garrar tu, mais tua mãe e tua irmã, e ir embora. Só se eu não me chamasse Julião. Mas me chamo. Foi eu que fez o quilombo, tudo aqui tá dentro de meu corpo. Cheguei agora num ponto que não posso parar nem vortar: tenho de ir pra frente [...] Cum arma na mão, a gente também morre, mas morre pelejando, morre cumo home. Ou antão sai vivo, e junta mais preto, inté acabar cum cativo. Se eu cair, tu fica no meu lugar. A gente não pode é fraquejar. Quem fraqueja, Deus não ajuda. Vai pro Inferno aqui mesmo (Montello, 1976, p. 18).

Desse modo, como ilustra a fala do personagem Julião, o espaço do quilombo, enquanto espaço de resistência e organização social, permitia o desenvolvimento da visão coletiva em prol da causa negra. Nele, homens e mulheres eram ensinados a não estar ali apenas em prol de sua liberdade individual, havendo a propagação do sentimento de coletividade. Nesse sentido, todos eram instruídos com a ideia de que não haveria negro livre enquanto outros negros ainda fossem cativos, de modo que, além de permitir compartilhar os valores culturais africanos, o quilombo servia à conservação da identidade de um povo, o bem como era um espaço de construção de ideias de oposição à escravidão. Portanto, de resistência contra essa prática.

O Palácio Episcopal

Na narrativa, esse é o espaço onde o personagem vai residir inicialmente ao chegar à cidade de São Luís, quando se dá sua tentativa de ingressar no seminário, visando se tornar padre. Damião almeja seguir a carreira ecle-

siástica não por vocação de vida, mas porque vê nessa função a possibilidade de ocupar um lugar de destaque na sociedade e, a partir dele, influenciá-la por meio da adoção do discurso e postura antiescravista. A carreira eclesiástica daria ao protagonista a legalidade para proferir seu discurso contra a escravidão negra.

O palácio é, portanto, um espaço de resistência, primeiramente pela dificuldade de acesso e ingresso que oferece às pessoas negras. Pois, na época retratada, depois do padre Tracajá, Damião era o único negro a se fazer presente naquele espaço, o que mostra a dificuldade imposta aos negros de buscarem a educação e o desenvolvimento social por meio dela, já que o direito à educação era privilégio de poucos, ficando o negro excluído do processo.

Assim, chegar a esse espaço representa uma oposição ao sistema escravista, sendo que Damião, mesmo sem ter frequentado escolas, destaca-se de forma surpreendente dos demais colegas do seminário. Essa forma de representação do personagem mostra a voz ou ponto de vista que defende a igualdade intelectual entre os sujeitos independentemente de sua etnia, visto que por muito tempo as habilidades cognitivas e intelectuais de sujeitos negros foram comparadas a de animais e houve teorias científicas que eram utilizadas para promover essa discriminação.

A representação dessa condição pelos personagens evidencia que são os obstáculos impostos e a falta de condições necessárias as principais causas de pessoas negras serem vistas como incapazes e não sua incapacidade biológica. Ao fazer isso, Montello quebra paradigmas e estereótipos relacionados ao negro. Na passagem a seguir, destaca-se a fala do padre Tracajá, que instruíra Damião, mostrando a admiração e espanto ao conferir as atividades propostas ao protagonista com relação aos seus estudos:

- Está tudo ótimo, Damião - aprovou, balançando a cabeça pasmada. - Preciso mostrar este teu caderno ao Senhor Bispo. Deixa ele comigo. E ao passar à arguição oral, com a leitura do texto latino, só precisou corrigir-lhe duas silabadas, que ele próprio, já agora um tanto desconfiado de seu saber, tratou de conferir logo depois, numa olhadela prudente ao Dicionário. - Estás me dando orgulho, Damião - confessou, entrando a calçar as botinas, curvado para o soalho. - Não vejo, aqui em São Luís, quem te possa fazer sombra. No Seminário, vais passar todos aqueles brancos para trás. E com um pé nas costas (Montello, 1976, p. 133-134).

Nos poucos dias vividos no Palácio, Damião de forma surpreendente desenvolvia-se, mostrando-se que mesmo sem frequentar o ensino básico, com a idade avançada em relação aos jovens candidatos, era intelectualmente superior. Assim, o Palácio Episcopal é na narrativa um espaço que promove no personagem o desenvolvimento da resistência por meio da intelectualidade. A educação é vista por Damião como instrumento de oposição efetiva contra a escravização, um meio não apenas de libertar os sujeitos que dela se apropriam, mas também de promover mudanças na estrutura social, pela propagação de ideias.

Isso não significa que aquele espaço foi favorável à ascensão do personagem como se pode ver, mas que suas ações naquele e em outros espaços da cidade de São Luís reafirmam o envolvimento dos sujeitos negros na luta por direitos dentre os quais destacamos a liberdade e, consequentemente, em postura de resistência.

Quando começa a frequentar as aulas, Damião começa a perceber que, como a maioria dos espaços de poder, ali no Palácio, o racismo era algo instituído e segregador, visto que, mesmo com excelente desempenho em relação aos colegas do seminário, além de ser isolado, ele tem sua continuação nos estudos impedida pela votação de líderes religiosos que, como representantes fiéis da mentalidade racista e escravocrata, tomados de preconceito, portanto, julgavam que devido à cor da pele e à condição de ex-escravo, seria inadmissível aceitar a ordenação do personagem como padre.

Embora o objetivo almejado pelo personagem seja tornar-se padre, o mesmo não é alcançado, trata-se de algo coerente do ponto de vista da verossimilhança da narrativa, pois o padre Tracajá era uma exceção à regra, possivelmente por ser um negro fruto de relação inter-racial, cujo pai era dotado de posses, ao contrário de Damião, filho de sujeitos que como ele foram escravizados. Além disso, sendo negro retinto, sua cor era um empecilho “difícil de descer goela abaixo”, conforme um dito popular corrente na sociedade maranhense escravocrata.

Somente algum tempo depois, Damião tem consciência disso, após ser açoitado como se não fosse liberto, após ver Genoveva Pia, sua amiga e companheira de luta, sendo brutalmente assassinada por um cabo, por tentar ajudar negros a fugirem, acontecimentos que marcam a narrativa e demonstram a transformação do personagem, pois digamos que, a partir de tais fatos, o personagem amadurece com relação à causa coletiva, levando-o

a proferir, em sala de aula, um dos discursos mais incisivos sobre seu posicionamento com relação à escravidão negra e, a partir dele, colocando em risco o seu trabalho como professor de latim em uma renomada instituição da época e possibilitando dedicar-se incisivamente à causa abolicionista:

Voltado ainda para a classe, esperou que os alunos concluíssem o ditado. E só então, aproximando-se da ponta do estrado, o corpo apoiado na borda da mesa, ergueu a voz emocionada: - Eu não desejo que vocês se limitem a decorar o texto latino que está na lousa. O que desejo, do fundo de minha alma, é que meditem sobre a significação das palavras que acabaram de escrever. Vocês são moços, amanhã serão homens, e homens responsáveis. Precisam saber, desde agora, que vivemos num país de escravos. Eu próprio fui escravo, e vocês sabem disso. Se estou aqui, como professor e homem livre, devo isso mais ao favor da sorte que a meus merecimentos pessoais. E eu sou um, entre milhões. Minha mãe morreu escrava, minha irmã e meus sobrinhos são escravos. Meu pai, que se rebelou contra o cativo, foi morto diante de meus olhos, quando eu tinha a idade de vocês. A escravidão é um abuso: o homem não pode explorar o homem, mantendo outros homens cativos, só porque estes têm a pele negra. A maldição da cor é uma falsidade e uma estupidéz. A circunstância de ter nascido com esta pele não exclui a minha condição de homem: sou um ser humano, como vocês; tenho uma alma, tenho a consciência de meus direitos e deveres, e também o sentimento de minha dignidade e de minha honra. O cativo é um crime, e crime que se pratica para com outros homens. Não há nada que justifique a escravidão (Montello, 1976, p. 271-272).

Percebe-se assim, que através da atuação e desenvolvimento do personagem no Palácio Episcopal, Damião torna-se um renomado professor de latim em São Luís, o que facilita sua entrada posterior em outros espaços. Por meio desse trabalho, o personagem se firma como cidadão na capital maranhense e passa a garantir seu sustento e o de sua família, coisas aparentemente insignificantes na contemporaneidade, mas desafiadoras para negros no período da escravidão e nas primeiras décadas subsequentes à abolição. De forma que as marcas dessa condição são até hoje refletidas nas relações sociais que se dão no país.

Portanto, se Paulo Freire vê a educação como uma arma libertadora em tempos atuais, no contexto da época representada, ela ainda o era

mais, isso porque foi um direito interdito às pessoas negras. De acordo Barros (2018), o negro sempre foi um sujeito excluído do processo educativo, e isso foi muito sábio por parte dos escravocratas, que temiam o poder emancipatório da educação. Para eles o negro chegou ao Brasil com um único fim: ser escravizado, contribuindo com sua mão de obra para crescimento da economia, portanto não seria um bom negócio permitir-lhe crescer intelectualmente com possibilidade de uma posterior ascensão social. Era mais fácil disseminar a ideologia de que sua capacidade era inferior à do homem branco.

Embora houvesse pessoas que se posicionavam contra a escravidão, elas não puderam vencer a sociedade da colônia e da metrópole, que sustentavam sua lavoura e economia com a escravidão. Não era economicamente viável, para o sistema, o negro ir à escola. Assim, o que restava fazer era lançar sobre os negros, diversas formas de estigmas e estereótipos, de modo que se identificassem como incapazes de aprender e de questionar seus direitos.

Dessa maneira, ao se considerar a educação como um instrumento capaz de transformar realidades e um direito básico negado à população negra como uma tentativa de silenciamento, os espaços educacionais são automaticamente configurados como espaços de resistência, por se oporem à manutenção das condições mantidas pelo sistema escravagista. Por esse motivo, na obra *Os Tambores de São Luís*, tem-se o Palácio como um espaço de resistência negra.

Considerações finais

Por se tratar de um romance histórico contemporâneo o romance *Os Tambores de São Luís* mostra-se como uma escrita de resistência, trazendo esta além da temática, Montello nos constrói aos moldes do novo gênero uma escrita reivindicativa da história, cujo objetivo precípua é trazer uma vertente alternativa mais justa com relação aos feitos históricos, sobretudo dos povos negros, que ao longo do tempo tiveram construídas sobre si uma identidade de subjugação, passividade e conformidade com o processo de escravização.

Por meio da representação do personagem protagonista Damião, a obra nos reapresenta uma representação de identidade oposta àquela criada

pela sociedade brasileira colonial, neste personagem tem-se a construção de sujeitos negros cômicos de sua condição, mas dotado de um grande desejo de transformar sua realidade e isso se dá, conforme destacou o presente estudo, através das relações que este personagem estabelece com os espaços que são apresentados na narrativa, são eles a Casa Grande das Minas, a Fazenda, o Quilombo e o Palácio.

A Casa das Minas, enquanto terreiro de culto religioso africano atua como um espaço de resistência aos chamados ditames colonial, possibilitando que a comunidade negra se reunisse e constituísse políticas de recuperação de elementos que foram fraturados pela escravidão e opressivos do colonialismo. Espaço que reforça o perfil indetentário negro como um povo insubmisso.

A Fazenda constitui um espaço característico da escravização, na obra a representação desse espaço é feita de forma a contestar as fontes históricas, nele a vida dos negros é focalizada sob um olhar de denúncia da realidade enfrentada pelos escravizados com grande riqueza de detalhes, como muitos romances anteriores não explicitaram. Nele a resistência negra é trabalhada de diversas formas.

O quilombo na narrativa surge como lugar resistência negra coletiva, originando-se da insatisfação e da inadaptação do negro à vida escrava e às privações que essa condição impunha. Juntamente com outras formas de resistência, o quilombismo foi uma das principais formas de manifestação de oposição ao sistema escravocrata e foi por meio da obra montelleana trazido à narrativa. Por fim, o Palácio como na narrativa, é construído como um espaço de resistência, visto que diante da condição do personagem, Damião, seu ingresso neste local se opõe ao que rotineiramente acontecia na cidade de São Luís e demais espaços do país com relação a pessoas negras, que dentre tantos direitos violados, conquistava através do personagem o direito a educação e ascensão social, trazendo assim a quebra de diversos paradigmas relegados aos sujeitos negros pela sociedade escravocrata.

Assim, pode-se concluir que na narrativa histórica contemporânea de Josué Montello, temos quatro espaços demarcados como espaços que o personagem ao interagir tem evidenciados comportamentos, sentimentos e atitudes que lhe conferem novos aspectos indetentário, contrários aqueles construídos pela vertente histórica ao longo do tempo.

Configura-se através dessas relações uma identidade de resistência frente às diversas formas e tentativas de subjugação da população negra, isso se deu devido a forma de construção do personagem representante dessa camada social como protagonista da narrativa, a riqueza dinâmica de se trabalhar com um gênero que cai no gosto do público em geral, o romance histórico contemporâneo, que através de seus recursos criativos possibilita a construção de uma escrita contestativa de livre invenção romanesca, dando aos leitores a oportunidade de ler as entrelinhas da história e refletir criticamente sobre aquilo que lhe é apresentado.

Referências

BARROS, Surya Aaronovich Pombo de. História da educação da população negra: entre silenciamento e resistência. *Pensar a educação em revista*, 2018. Disponível em: <http://pensaraeducacaoemrevista.com.br/wpcontent/uploads/sites/4/2018/04/Hist%C3%B3ria-da-Educa%C3%A7%C3%A3o-e-da-Popula%C3%A7%C3%A3o-Negra-Surya-Pombo-de-Barros.pdf> 2018. Acesso em: 23 ago. 2021.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. O espaço no neorregionalismo brasileiro. In: BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira*. Teresina: EDUFPI, 2017, p. 103-163.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. Enterreirando a investigação: sobre um ethos da pesquisa sobre subjetividades. *Arquivos brasileiros de psicologia*, Rio de Janeiro, n. 72 (n. spe.), p. 199-208. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arb/v72nspe/15.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.

MEDEIROS, Mércia Carréra de. *Reconstituição de uma fazenda colonial: estudo de caso – fazenda de São Bento de Jaguaribe*. 2005. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luís*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

MUNANGA, Kalembege. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. [S. l.]: Autentica, 1988. E-book.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64584/67224>. Acesso em: 23 ago. 2021.

SCHWARTZ, Stuart. Mocambos, quilombos e palmares: a resistência escrava no Brasil colonial. *Estudos econômicos*, São Paulo, v. 17, n. 9 especial, p. 61-88, 1987. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ee/article/view/157408/152768>. Acesso em: 27 ago. 2021.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983. E-book.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2015. E-book.

VERAS, Aline Camacho de Andrade. A escravidão no Brasil e formas de resistência negra. *Encontros*, ano 13, n. 25, 2º sem. 2015.

XAVIER FILHO, José Luiz. *Do kilombo ao quilombo: uma breve análise historiográfica quilombola da África ao Brasil e a valorização das memórias, oralidades e história oral nas comunidades remanescentes atuais*. Disponível em: https://www.encontro2020.rj.anpuh.org/resources/anais/18/anpuhr-jerh2020/1599584773_ARQUIVO_84969bb29452cf747b1d42490.pdf. Acesso em: 27 ago. 2021.

A dualidade estilística de Aluísio Azevedo

Dariana Paula Silva Gadelha
Elen Karla Sousa da Silva

Realismo ou romance de costume?

A natureza não criou cativos
(Azevedo, 2005, p. 422).

O final do século XIX no Brasil foi marcado pelo entrelaçamento de correntes literárias. O Romantismo ainda não havia se encerrado e surgiram, concomitantemente, Realismo e Naturalismo. Estes últimos, por sua vez, trazem produções ainda arraigadas de sentimentalismos, paixões disfarçadas sob o viés de um posicionamento sóbrio, pautado na razão. Prova desse contexto complexo são os posicionamentos divergentes apresentados pelos críticos literários acerca de obras e dos autores do período mencionado, o que não ocorre de modo tão evidente em outros momentos da nossa literatura.

Além de Machado de Assis e de Raul Pompeia, outro escritor do período realista/naturalista brasileiro que merece destaque em razão de suas produções é Aluísio Azevedo. Ele é considerado por alguns estudiosos, conforme Guilherme Merquior (2011) e Wilson Martins, como o principal nome que instaura nosso Naturalismo. Todavia, para outros críticos literários, parece que o criador da personagem Rita Baiana foi apenas quem mais *tentou*, por meio de suas narrativas, seguir a escola de Zola.

Aluísio Azevedo teve sua formação artística composta em dois ambientes antagônicos: o provinciano de São Luís do Maranhão e a grandiosidade e o desenvolvimento aparentes do Rio de Janeiro. Na sua cidade natal, teve

contato com a venda de escravizados, bem como torturas por eles sofridas, com o preconceito racial, o falso moralismo dos clérigos, o marasmo da vida de uma cidade pequena, onde todos se conheciam, sabiam e comentavam sobre a conduta de vida de cada um. Nesse contexto, Azevedo, que até então se dedicava à pintura, começou a imprimir nas telas as peculiaridades da rotina maranhense. Na então capital do Brasil, os horizontes se alargaram, a agitação da metrópole carioca com seu estilo afrancesado e “desenvolvido”, com teatros e cafés, burlava a pobreza que havia por detrás dessa realidade. Foi no Rio de Janeiro que Azevedo adentrou nas artes com mais visibilidade, participando como caricaturista para importantes jornais da época, como *O Fígaro* e *O Mequetrefe*, no ano de 1877. Além de colaborar como caricaturista, o escritor ainda incentivou atores e a produção do teatro maranhense, gênero que considerava amplo e abrangente, capaz de educar e humanizar o povo, por envolver várias outras expressões artísticas.

O meio que frequentou e se formou, a propensão para capturar a realidade e imprimi-la em uma tela e os posicionamentos políticos que defendia, como a república, o abolicionismo e o cientificismo, influenciaram e colaboraram para a formação do artista Aluísio Azevedo. A defesa da manutenção do então modelo social e político correspondia, para o autor, à nossa decadência como sociedade. Era necessário expressar fielmente o erro em que estávamos persistindo, como observamos a seguir:

O artista moderno, o pintor moderno tem a obrigação de surpreender a natureza no seu estado mau ou bom, agradável ou não, decente ou indecente, receber a impressão da natureza como ela é, evidentemente sem alterações sem mentiras. Nada se despreza, nada se desperdiça; a groupação feia de certas árvores, o desconchavo de um lampião no meio do campo, uma mulher grávida a colher uma rosa, um olho vesgo numa cara linda, um sujeito vestido justamente da cor do objeto que lhe serve de fundo, um pé comido de frieiras, inchado, com o feitio de um cara: tudo é respeitado, copiado à risca, com a fidelidade de uma máquina fotográfica. O artista recebe a imagem no cérebro e transmite-a a tela; já não tem o direito de emendar, modificar, subtrair, apenas o que pode fazer na transmissão é deixar transparecer a sua individualidade, o seu modo de ver e estudar a natureza, mas para isso é preciso que ele se transforme numa espécie de câmara óptica, onde todos os objetos externos se acham reproduzidos com uma exatidão irrepreensível, porém

com uma certa luz, um certo tom especial de reprodução (Azevedo, 1880 *apud* Mérian, 2013, p. 162).

As palavras de Aluísio Azevedo parecem demonstrar que o autor, mais tarde, combinará a sua perspectiva de estratégia para realizar uma pintura realista com a sua produção de literatura realista, pois afirma que, quando escreve, pinta mentalmente. Assim, primeiro desenha seus romances, depois os redige (Azevedo, 1880 *apud* Mérian, 2013, p. 163).

Todavia, por mais que desejasse transpor seu estilo de produzir pinturas para a construção de seus romances, havia um entrave a mais. A técnica de repassar o observado para uma tela acabava por ser mais objetiva do que por meio de palavras. A tela, nesse sentido, é um meio mais limitado e restringe, de certo modo, o que se deseja imprimir, pois é estático. Por outro lado, o papel e a pena permitem um maior transbordamento, ultrapassando aquilo que se havia observado. Ademais, o romance permite ao autor expor e defender mais enfaticamente suas ideias e posicionamentos, saindo de um plano objetivo para um subjetivo. Assim, a pintura admitia que o visto fosse retratado tal e qual, deixando apenas transparecer o seu traço, o seu estilo na imagem. Na narrativa, essa fotografia da realidade passa pelo filtro da ideia que se tem dessa realidade, de maneira que o autor não se manteve totalmente imparcial, pois foi influenciado por suas paixões, antes mesmo de escrever seus romances.

Talvez seja em razão dessa condição de artista tanto do pincel quanto da pena que o estilo de Azevedo seja conceituado como híbrido. Isto é, ele seguia a escola de Zola, porém não abandonava de todo os aspectos românticos, como as descrições poéticas da nossa natureza, o sentimento puro de alguns de seus pares, o maniqueísmo de suas personagens, bem como a defesa de ideais, uma vez que “o colorido *estava* constantemente a interferir ou a se impor em suas criações, estabelecendo por vezes contrastes indesejáveis” (Gomes, 1958, p. 112), como ocorre na seguinte passagem em que descreve o nascer do dia:

Clareava o tempo; a este horizonte tingia-se de vermelho para o seu grande parto cotidiano e deslumbrante; ia nascer o sol. Houve uma grande alegria rubra em torno do ventre de ouro púrpura, que se rasgou afinal, num turbilhão de fogo, jorrando luz pelo céu e pela terra. Um hino de

gorjeios partiu dos bosques; a natureza inteira cantou, saudando o seu monarca (Azevedo, 2005, p. 353).

No estilo do autor maranhense, observamos, portanto, este contraste: à medida que intenta aplicar as técnicas do cientificismo, do determinismo e do evolucionismo, causa uma ruptura com a preservação das características do Romantismo. Nesse sentido, percebemos mais um escritor classificado como realista e naturalista, conforme os principais manuais de literatura brasileira. Ao analisarmos suas narrativas, contudo, identificamos uma suscetibilidade quanto ao estilo que pende entre correntes opostas.

Outro aspecto que podemos apontar como fator de influência na formação de escritores que não seguem uma única tendência literária é o modo como se deu o Realismo brasileiro. Enquanto nos países da Europa havia um movimento externo com transformações sociais e políticas que acabaram por influenciar a produção literária, no Brasil demos continuidade ao que fazíamos desde o período do Barroco: seguíamos o modelo estrangeiro. Assim, o nosso Realismo não resultou de transformações e de necessidades internas, mas da obediência ou da imitação do que se produzia no Velho Mundo.

Nesse contexto, os romances em análise neste trabalho indicam a fratura da estética realista nacional, a qual apresenta uma teoria incoerente com o que encontramos nas nossas leituras, o que podemos observar em outras obras do período, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

Com Azevedo, o que é possível notar como consenso entre os estudiosos é que o autor possuía um temperamento romântico e imaginativo, o que não logrou ou intencionou disfarçar. Nessa ordem, observamos o seguinte:

Aluísio Azevedo foi dos autores mais sensíveis ao pitoresco, à graça, ao espírito ingênuo e poético das nossas tradições populares. [...] revelam os seus romances esse tipo facilmente excitável de imaginação que nutre mais das emoções do sentimento: as emoções intelectuais não a fecundam (Montenegro, 1953, p. 80-81).

O entendimento de Montenegro (1953) parece nos encaminhar para uma perspectiva um tanto biográfica, já que se trata do perfil e das prefe-

rências do autor, que se chocam com o que almeja seguir e expressar com o Naturalismo por meio de suas narrativas. Desse modo, a produção de Azevedo parece refletir bem o nosso naturalismo, uma corrente literária instaurada em um terreno movediço. Há, então, o impasse entre o perfil que beira o romântico e o que se desejava racionalmente seguir, uma vez que o autor se posicionou ao lado da arte moderna, isto é, pautada na observação da realidade nacional, descartando o que não compactuasse com o espírito científico positivista da época, conforme suas próprias palavras:

[...] essa velha literatura a que chamamos plástica, de nada nos aproveitaria porque não poderia satisfazer as exigências materiais e positivas da nossa época. Hoje não podemos gastar tempo a impressionar-nos com a forma, o que queremos é saber da ideia, do fundo! A palavra escrita que antigamente era um instrumento de poetas lamuriosos e de romancistas piegas e imorais serve hoje para demonstrar um fato, desenvolver uma tese, discutir um fenômeno. O escritor tem obrigação de ser consciencioso, breve, preciso, porque já não escreve para mostrar o seu estilo e sim expor seu modo de pensar sobre qualquer objeto, sobre qualquer questão, sobre qualquer indivíduo (Azevedo, 1880 *apud* Mèrian, 2013, p. 178).

A perspectiva de Azevedo, como é possível compreender no trecho supracitado, considera a literatura romântica ultrapassada, já que estaria presa a aparências e a ideais, e não às subjacências e ao que deve ser refletido e discutido na sociedade. Ele, inclusive, classifica a “velha literatura” de “plástica”, na clara intenção de reduzi-la a uma espécie de arte pela arte. Embora o criador de *O cortiço* defenda que o escritor tem a obrigação da objetividade e da precisão, não segue tal estratégia em suas produções. Isso porque, além de se distanciar do estilo objetivo preconizado pelo Realismo, ainda apresentava uma postura apaixonada quanto aos posicionamentos que defendia enquanto sujeito, como se pode identificar em *O mulato*.

A primeira versão de *O mulato* foi publicada no ano de 1881. Mais tarde, em 1889, Azevedo trouxe a lume uma segunda versão, a qual estudamos até hoje, com modificações relevantes no que concerne ao seu estilo, como a modificação do desfecho da obra, com a morte do par romântico e a extinção de personagens.

A narrativa inicial já apresentava os costumes e o cotidiano da sociedade maranhense, enraizada no tradicionalismo, que valorizava ao extremo

a origem das pessoas, deixando em segundo plano sua formação e posição atual. A Igreja Católica também supervalorizava a figura dos padres, que participam ativamente da vida das famílias, conforme nos informa Jean-Yves Mérian (2013) em seu livro *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*.

Além das edições de 1881 e 1889, o estudioso citado ainda analisa dois manuscritos, um que se encontra na Academia Brasileira de Letras (ABL) e outro que está em São Luís, no Maranhão. No entanto, os esboços produzidos por Azevedo não foram de todo aproveitados na versão final, de modo que não é possível definir, a partir deles, a estética a que se filia (Mérian, 2013).

Vale ressaltar que, nos manuscritos, são observadas duas mudanças em relação ao desenlace do romance, uma em que o protagonista teria uma relação sentimental com Laura, moça que vive no Rio de Janeiro, a quem conheceu durante uma viagem. O segundo desfecho seria ainda mais romântico e trágico, findando com a morte dos amantes Raimundo e Ana Rosa. Caso tivesse seguido com esse estilo, a obra de Azevedo, que hoje é considerada realista pelos manuais de literatura, talvez fosse tida como romântica, uma vez que um dos finais utilizados nas narrativas desse gênero é a morte do par romântico – já que não conseguiram lograr a união em vida, se rendem à morte.

Outros aspectos analisados por Mérian no estudo dos esboços e edições de *O mulato* apontam para uma tentativa de se distanciar do Romantismo e se aproximar do Realismo. Exemplos disso são o final mencionado e a adoção de uma postura mais caricaturesca na descrição de algumas personagens. Além disso, a personagem Ana Rosa, na primeira edição, “‘tinha acessos de febre romântica’ ao perceber-se uma mulher formada, com desejos de ter um homem a quem cuidar. Na edição de 1889, no entanto, [...] trata-se de ‘aproximação da puberdade’” (Mérian, 2013, p. 231) ou crise de nervos. O autor, assim, cambia termos amenos por uma nomenclatura mais biológica.

Mas, pela volta da meia-noite, Ana Rosa, depois de uma valsa fora aco-
metida por um ataque de nervos. Era o terceiro que lhe dava assim, sem
mais nem menos.

Felizmente o médico, chamado a toda pressa, afiançou que aquilo não valia nada. “Distrações e bom passadio!” recebeu ele, e, ao despedir-se de Manuel, segredou-lhe sorrindo:

– Se quiser dar saúde a sua filha, trata de casá-la...

– Mas o que tem ela, doutor?

– Ora o que tem! Tem vinte anos! Está na idade de fazer o ninho! mas, enquanto não chega o casamento, ela que vá dando os seus passeios a pé. Banhos frios, exercícios, bom passadio e distrações! Percebe? (Azevedo, 2005, p. 287).

Ainda segundo os estudos de Mérian (2013), tais modificações apontam não apenas a preocupação com a produção literária e a repercussão da obra, mas também a tentativa de se aperfeiçoar no contexto realista.

O estudo dos dois manuscritos prova que Aluísio Azevedo não escreveu *O mulato* de uma vez só. As correções de detalhes, as frases ou os capítulos modificados e os episódios transformados são marcas evidentes da preocupação do jovem romancista em dar ao público uma obra que se afinasse ao máximo com as ideias estéticas que defendia na imprensa. Aluísio Azevedo deveria vencer sua sensibilidade, que fazia com que ele se inclinasse mais para o lirismo romântico do que para o estudo objetivo da sociedade maranhense (Mérian, 2013).

As alterações realizadas parecem indicar, mais uma vez, que o autor possui um perfil romântico do qual tentava se desvencilhar, algo que não alcançou de todo. Isso porque, na edição final, de 1889, ainda identificamos posturas romantizadas que, por vezes, causam um estranhamento por não condizer com os traços realistas e naturalistas presentes na mesma narrativa. Desse modo, parece haver uma mescla na estrutura do romance, que acaba por não sustentar nem uma das filiações, seja romântica ou realista e naturalista.

Outrossim, há uma divergência de opiniões quando da publicação de 1881 por parte dos jornais. *O país* formulou críticas e reservas a propósito das ideias defendidas pelo romancista, porém reconheceu *O mulato* como romance de costumes; o *Diário do Maranhão*, por sua vez, considerou as ideias positivistas e abolicionistas. Já *O pensador* e *Pacotilha* promoviam o livro, uma vez que Azevedo trabalhou em ambos os jornais (Mérian, 2013).

Nesse âmbito, percebemos que o naturalismo de Aluísio Azevedo não corresponde ao que defendia em seus textos, embora orientasse o seguinte: os leitores que se não amassem a verdade não deveriam ler seu escrito. Para mais, percebemos em seu texto inverossimilhanças na abordagem de algumas personagens. Desse modo,

Mesmo que não se possa negar que *O mulato* foi construído de acordo com concepções naturalistas, nosso estudo demonstra que se trata de um romance de transição. O livro foi saudado por diversos críticos como se tivesse o valor de um documento sociológico. Não é inteiramente certo. Aluísio Azevedo, nessa obra, devolve à sociedade uma imagem deformada pelas perspectivas que escolheu. Várias vezes ele aborda as relações do homem com seu meio segundo uma ótica romântica (Mérián, 2013, p. 262).

O que percebemos, portanto, é que o estilo azevediano muito se aproxima de um romance de costumes, próprio do Romantismo, do que o estilo preconizado por Zola, o qual almejava seguir. O perfil do autor maranhense retrata nosso modelo de realismo, uma tentativa de ajustar o que se tinha externamente na literatura brasileira. Muito *sui generis*, estagnamos em uma transição, isto é, produzimos textos que não eram românticos, nem realistas ou naturalistas, mas que ficaram em um limbo.

***O mulato*: um romance de costumes**

O surgimento do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, em 1881, causou grande desconforto à sociedade maranhense. A narrativa aborda, de maneira crítica e sem pudores, a vida e os costumes do povo de São Luís em diversos aspectos: econômico, religioso e social. É possível que essa abordagem tenha conduzido a crítica e os estudos literários a classificá-lo como realista e naturalista. O estudo que ora propomos acerca de *O mulato*, todavia, segue na contramão do que temos até o momento. Compreendemos o romance de Azevedo como sendo tipicamente de costumes, de modo que não o entendemos como um exemplo de romance realista ou naturalista, isto é, um modelo que reúne as características preconizadas pelas estéticas em voga na segunda metade do século XIX, como objetividade, imparcial-

lidade e personagens esféricas, mas como romance de costume, que retrata o cotidiano maranhense, com sua cultura, tradição e com seus tipos sociais. Nas palavras de Lúcia Miguel Pereira, a obra de Azevedo “não só trazia um rótulo em moda, como, parecendo revolucionário e de fato o sendo pelo tema, continuava a velha linha nacional de romances que encontravam na descrição de costumes o seu centro de gravidade” (Pereira, 1988, p. 53). José Aderaldo Castello destaca, por sua vez, que a obra *O mulato* não trazia um assunto novo, tampouco uma tese nova, que era a conquista do status para o mestiço. A exemplo disso, já tínhamos *A escrava Isaura* (1875) e *Mãe* (1860), de Bernardo Guimarães e de José de Alencar, respectivamente. Para o crítico, Azevedo inova com a versão de uma sociedade urbana degradada para a sugestão de uma sociedade ideal, em que se admitisse a integração do mulato (Castello, 2004, p. 394).

A narrativa nos conta a história de Raimundo, que retorna para a sua cidade natal em busca de uma explicação, de uma resposta para sua origem, que, até então, era desconhecida por ele. Em São Luís, hospeda-se na casa do seu tio, Manuel Pescada, onde conhece e passa a ser a primeira paixão da sua prima, Ana Rosa, por quem também nutre o mesmo sentimento. Além de Raimundo, perpassam a história diversas outras personagens com maior ou menor relevância.

Na cidade de São Luís, na residência de Manuel Pescada, onde reside também D. Bárbara, avó materna de Ana Rosa, são apresentados os vários “modelos” que compõem a vizinhança: a viúva, a solteira, as matronas, o empregado bajulador e o padre. O narrador nos revela tipos sociais – isto é, personagens que fazem parte daquele meio e apresentam um traço marcante, típico de um determinado comportamento coletivo –, pois a maneira como essas personagens são expostas, por vezes sucintamente, aparecendo apenas em um único capítulo do romance, e sem espaço para que se manifestem por si mesmas, não permite que comportem, assim, uma complexidade digna das personagens esféricas.

A perspectiva do narrador expõe grande parte das figuras como norteadas sempre pela conveniência e pelo interesse. Como características marcantes, passam, assim, a serem de fato tipos, ou planos – já que, nessa obra, essas duas ideias parecem estar relacionadas –, uma vez que, no decorrer da narrativa, sempre se orientam conforme a conveniência e o interesse próprios. Assim, apresenta de maneira superficial as figuras da obra, pois o

narrador não se detém especificamente em nenhuma delas a fim de desvendar seu íntimo: mostra apenas uma postura mais marcante que as define.

A família de Manuel Pescada representa a pequena parcela da alta sociedade maranhense. O viúvo, que vive com a filha e com a sogra, é comerciante, descendente de portugueses, possui empregados, escravizados, e tem como amigo muito próximo e orientador familiar a figura do respeitado cônego Diogo. Configura-se, assim, um exemplo de família ideal e de bem do período, mas que tem seu lado hipócrita escancarado em decorrência das circunstâncias vivenciadas.

Logo no início do romance, o narrador informa sobre Manuel Pescada e sua sogra. O português, descrito de maneira muito indiferente, vive do seu comércio, cuida da casa e da filha, é amigo e cumpre o que ditam as convenções sociais. Como o próprio narrador revela por meio de um sentimento de Mariana, quando viva, “era um desses homens mais que alheados” (Azevedo, 2005, p. 268), parecia-lhe faltar vivacidade. Por sua vez, a descrição de Dona Bárbara já nos deixa cientes de que teremos uma personagem que refletirá a contradição que o autor deseja criticar: a velha Babu, como será conhecida mais adiante, tem atitudes de extrema religiosidade, um sentimento fervoroso pela igreja, passa o dia a rezar. Todavia, não se atenta para as suas ações maldosas quando se trata de maltratar os escravizados:

Era uma fúria! Uma víbora! Dava nos escravos por hábito e por gosto; só falava a gritar e, quando se punha a ralar – Deus nos acuda! –, incomodava toda a vizinhança! Insuportável!

Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia “os sujos” e quando se referia a um mulato dizia “o cabra”. Sempre fora assim e como devota, não havia outra: Em Alcântara tivera uma capela de Santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar aí, todas as noites, em coro, de braços abertos, às vezes algemados (Azevedo, 2005, p. 266-267).

Como deixa claro no excerto anterior, Dona Bárbara pratica uma religiosidade falaciosa, reza diariamente, participa da missa aos domingos, mas não tem piedade do outro, uma vez que batia nos escravizados *por hábito*

e *por gostar* de maltratá-los. Ademais, os obriga a seguirem a sua religião e utilizava termos pejorativos para se referir a eles. Pescada, embora se incomode com os gritos e maus tratos da sogra com os escravizados, mantém-se neutro, o que acaba sendo uma ação em consenso.

Essa é uma das primeiras posturas contraditórias que o autor denuncia em seu romance. Mas não é apenas Maria Bárbara que pratica essas atitudes incoerentes. Outras personagens, que serão apresentadas mais adiante pelo narrador, revelam a mesma ação. É o caso, por exemplo, da Dona Amância Souselas, que é descrita como uma típica “velha de grande memória para citar fatos, datas e nomes” que “estava sempre a falar da vida alheia, à sombra da qual aliás vivia” (Azevedo, 2005, p. 309). Diz-se “cronicamente virgem” (Azevedo, 2005, p. 309) e estava envolvida com a igreja. Tem, contudo, o hábito de contar anedotas baixas e grosseiras, o que incomoda os pais de moças de família. Ademais, profere maldades contra os escravizados: “Tivesse eu muitos, que lhes juro, pela bênção de minha madrinha, que lhes havia de tirar sangue do lombo” (Azevedo, 2005, p. 309). Assim, percebemos o seguinte:

O romance enfatiza o retrato negativo de senhoras como dona Maria Bárbara, dona Quitéria e Maria do Carmo, que dedicam tempo e energia a rituais da fé romana. Caracterizadas como mulheres supersticiosas e cruéis, as damas carolas expressam a advertência erguida no livro contra os perigos que a educação religiosa e o fanatismo comportam em uma sociedade moderna (Santos, 2005 *apud* Levin, 2017, p. 327).

Compõem ainda a narrativa – além de Ana Rosa, Raimundo e o Cônego Diogo, dos quais trataremos mais adiante –, uma galeria de personagens que parecem estar fazendo figuração, aparecendo em alguns momentos do romance para ilustrar certos tipos sociais e costumes da província de São Luís, a saber: Luís Dias, Dona Eufrásinha, as Sarmentos, o Freitas e a filha Lindoca. O empregado de Manuel Pescada é descrito inicialmente pelos demais como “o coitado”, mas essa alcunha é um tanto exagerada, uma vez que Dias não sofre nenhuma necessidade ou faz sacrifícios, apenas se coloca, ele mesmo, nessa posição, de modo a atrair boas opiniões e elogios para si. Mais adiante, o narrador revela o seguinte:

O Dias, que completava o pessoal da casa de Manuel Pescada, era um tipo fechado como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior. Todavia, nas cores biliosas do rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, adivinhava-se-lhe uma ideia fixa, um alvo para o qual caminhava o acrobata, sem olhar dos lados, preocupado, nem que se equilibrasse sobre uma corda tesa. Não desdenhava qualquer meio para chegar mais depressa aos fins; aceitava, sem examinar, qualquer caminho desde que lhe parecesse mais curto; tudo servia, tudo era bom, contanto que o levasse mais rapidamente ao ponto desejado. Lama ou brasa – havia de passar pó cima; havia de chegar ao alvo – enriquecer (Azevedo, 2005, p. 284).

Analisando o romance como um todo, verificamos que a participação de Dias é reduzida a poucos capítulos. Ele nos é apresentado como um alpinista, pela sua avareza e intenções de ascender socialmente. Todavia, não é narrada nenhuma outra ação do pretendente de Ana Rosa com o intuito de alcançar seu alvo a não ser pedir a filha do patrão em casamento e, ao final, assassinar Raimundo, por insistência e influência do cônego, para concretizar seus objetivos. Não são apresentadas na obra atitudes que comprovem a avareza de Dias além do que nos conta o narrador no trecho destacado. Assim, parece que ele está posto como uma personagem tipificada, mas que não tem suas ações demonstradas. Desse modo, se esses aspectos não fossem confessados pelo narrador, talvez não chegássemos a essa configuração da personagem.

Eufrasinha é a típica viúva – ainda jovem perdera o marido. O pouco que sabe sobre a vida a dois e sobre “homens” repassa para Ana Rosa, que gosta de ouvir as histórias, de modo que esta reconstrói sua visão sobre os homens, substituindo um homem ideal por um mais real.

As Sarmentos são Dona Bibina, Etelvina e a senhora Maria do Carmo. Amigas da família de Pescada, eram conhecidas na província pelo penteado que utilizavam. Pouco se sabe sobre as três além do que se diz quando surgem a primeira vez na narrativa. As informações apenas a pintam como tipos que constituem o cenário social: Bibina é Bernardina; Maria do Carmo é uma senhora já de 50 anos um tanto hipocondríaca, agrada-lhe falar de enfermidades e remédios; Etelvina, apelidada pelos trabalhadores do comércio de lagartixa, pois era magra, fria e tinha os dentes podres,

falavam que sofrera de amor aos 16 anos e, por esse motivo, nunca mais se desenvolveu fisicamente.

As apresentações de Freitas e Lindoca seguem esse mesmo estilo. Ele é um senhor desquitado, provavelmente abandonado pela esposa, que tem excesso de limpeza e organização, um certo metodismo doentio, que se explica por meio de seu modo de se vestir, o seu modo de falar e pelas regras que empunha a si próprio, como não dançar para não suar ou não comer após a meia-noite. Esse é o típico maçante, como ficou conhecido no Maranhão. Lindoca, sua filha, tem como marco principal o desejo de se casar, “pequenita, extremamente gorda, quase redonda, bonitinha de feições, curta de ideias” (Azevedo, 2005, p. 311).

Essas personagens, como mencionado anteriormente, são figurativas, pois não há aprofundamento sobre elas. A participação na trama é restrita, de modo que parecem que estão presentes na narrativa assim como em uma pintura: extáticos, representando um tipo, indicando que a sociedade maranhense é composta por aqueles sujeitos. Suas características psicológicas, dentro do romance, não têm respaldo, pois não temos essas personagens agindo conforme o que nos foi contado. Assim, não há uma classificação acerca delas, se são esféricas¹ ou planas², uma vez que não há conteúdos substanciais. Em outras palavras, há realismos nas descrições de tais personagens, porém é como se fossem meros objetos descritos fielmente, sendo realistas na forma, mas sem um conteúdo para justificar essa forma.

Partindo do núcleo de personagens ilustrativas ou figurativas, temos o núcleo de personagens chave, composto por Ana Rosa, Raimundo e cônego Diogo. Com elas, o narrador se aprofunda, mostra o externo, suas ações e o aspecto interno. Temos, assim, uma visão abrangente, bem como a participação frequente e, dessa maneira, são a engrenagem da narrativa, o fato gerador.

1. Personagem esférica tem a capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, - traz a vida dentro das páginas de um livro (Candido, 1992).

2. “As personagens planas eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos um começo de curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase, como: ‘Nunca hei de deixar Mr. Micawber’. Aí está Mrs. Micawber. Ela diz que não deixará Mr. Micawber; de fato não o deixa, e nisso está ela. [...] são facilmente reconhecíveis sempre que surgem [...] são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias” (Forster, 1949 *apud* Candido, 1992, p. 62-63).

Ana Rosa nos é apresentada como uma personagem que poderia ser retirada dos livros de romance da literatura romântica brasileira, salvo pela atitude das últimas páginas de *O mulato*. Suas características, físicas e psicológicas, apontam essa semelhança. A filha de Manuel Pescada, criada por ele e pela avó, teve instruções fundamentais, lia romances, sabia gramática, entendia o básico de francês, tocava piano e violão, cantava um pouco e sabia costura. Era sensível, delicada e supersticiosa. Ao tornar-se mais moça, observava as mudanças no seu corpo e passou a sentir-se mais só, de modo que a companhia e o carinho da avó e do pai não lhe bastavam. Assim, passa a idealizar, a desejar um companheiro, como observamos a seguir:

Agora, só o que lhe convinha era um marido! “O seu”, o verdadeiro, o legal. O homem da sua casa, o dono do seu corpo, a quem ela pudesse amar abertamente como amante e obedecer em segredo como escrava. Precisava de dar-se e dedicar-se a alguém; sentia absoluta necessidade de pôr em ação a competência, que ela em si reconhecia, para tomar conta de uma casa e educar muitos filhos.

Com estes devaneios, acudia-lhe sempre um arrepiozinho de febre, ficava excitada, idealizando um homem forte, corajoso, com um bonito talento, e capaz de matar-se por ela. [...] E sonhava o noivado: um banquete esplêndido! e junto dela, ao alcance de seus lábios, um mancebo apaixonado e formoso, um conjunto de força, graça e ternura, que a seus pés ardia de impaciência e devorava-a com olhar de fogo.

Depois, via-se dona de casa; pensando muito nos filhos, sonhava-se feliz, muito dependente na prisão do ninho e do domínio carinhoso do marido. E sonhava umas criancinhas louras, ternas, balbuciando tolices engraçadas e comovedoras, chamando-lhe “mamã!” (Azevedo, 2005, p. 270).

A protagonista muito se assemelha às personagens alencarinhas. Nutre um amor por um homem que ainda não conhece, fruto de seus devaneios, de quem ela se imagina propriedade e fornecedor de abrigo, unindo em si uma espécie de fragilidade, resignação e força. Com sua idealização do ser amado, percebia que ele ainda não havia aparecido, não era nenhum dos seus conhecidos da província, nem se coadunava à figura de Dias, mas ainda estava por aparecer.

Estudando, assim, Ana Rosa, seus transbordamentos íntimos e suas ações no decorrer da narrativa, notamos a configuração de uma personagem plana. A sucessão das circunstâncias mostra a filha de Pescada seguindo um mesmo perfil psicológico, isto é, apaixonada, delicada, bondosa, sonhadora, ingênua, fiel ao seu sentimento. Entretanto, nas últimas páginas do livro, observamos uma ruptura sem precedentes, sem um processo que o justifique, de modo que o romance de Azevedo representa o que Muir defende ser romance de personagem,

[...] as ações são típicas ou gerais e destinadas em primeiro lugar a dizer-nos mais acerca dos personagens ou introduzir novos personagens. Enquanto isto é feito, qualquer coisa nos limites da probabilidade pode acontecer. [...] E a ação não precisa brotar de um desenvolvimento interior, de uma mudança espiritual nos personagens. [...] Tudo o que precisa fazer é exibir seus vários atributos, que estavam ali no começo, pois estes personagens são quase sempre estáticos. São como uma visita familiar que ocasionalmente nos surpreende quando um particular efeito de luz ou sombra a altera, ou a vemos de uma nova perspectiva. [...] a alteração por que passam é menos uma alteração temporal do que um desdobramento num presente que se alarga sem cessar. Suas fraquezas, suas vaidades, seus defeitos, eles os possuem desde o início e nunca os perdem até o fim; e o que de fato se transforma não são estes mas nosso conhecimento deles (Muir, 1975, p. 11).

Relacionando a ideia do citado autor à personagem Ana Rosa, entendemos que ela é plana, estática. Embora haja uma “ruptura” com o que sabíamos antes a seu respeito, essa conceituação não se modifica, uma vez que não havia ocorrido, até o momento da narrativa, uma situação que a apresentasse sob esse novo ângulo, permitindo-nos conhecer essa sua nova faceta.

O que intentamos mostrar, com isso, é que a personagem de Azevedo segue os mesmos padrões que as personagens do romantismo, distancian-do-se, por sua vez, das personagens mais complexas e humanas preconizadas pela estética realista, o que respalda, mais uma vez, o estilo híbrido do autor maranhense.

O protagonista Raimundo reflete, mais do que a própria Ana Rosa, uma personagem tipicamente plana e estática. A primeira descrição do

sobrinho de Pescada aponta já um ideal de herói romântico, perfeito em seus traços físicos e psicológicos, os quais não se modificam durante toda a narrativa, sustentando, assim, a integridade e a retidão próprias das personagens das narrativas de costume:

Raimundo tinha vinte e seis anos e *seria* um tipo acabado de brasileiro se não foram os grandes *olhos azuis*, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, *lustrosos* e crespos; tez morena e amulatada, *mas fina*; *dentes claros* que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e *elegante*; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica da sua fisionomia era os olhos – grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nanquim faziam sobressair a frescura da epiderme, que, no lugar da barba raspada, lembrava os *tons suaves e transparentes* de uma aquarela sobre papel de arroz. Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política (Azevedo, 2005, p. 289).

Raimundo é um rapaz instruído, doutor, formado em Direito em Portugal, que recebera honras pelo seu estudo. Ao adentrar nessa sociedade, percebemos o choque com que se depara em diversos aspectos, como as conversas sobre a vizinhança, a falta de questionamentos sobre a religião e a postura dos homens em sociedade, de modo que passa ser mal visto no meio em que está inserido, por exemplo, sendo associado pelo cônego ao maligno por ser ateu.

É notável a presença de termos que o qualificam positivamente – isto é, colocam-no como superior, como bom, íntegro, belo – e elevam o protagonista do romance, de modo que nada em sua aparência física denuncia sua origem escrava. Os olhos são azuis; os cabelos, embora pretos, são luminosos; a pele é morena e amulatada, *mas fina*; os dentes são claros e bem cuidados. Nessa descrição, os tons remetem sempre a cores claras, o que afasta Raimundo dos traços de negro, de escravizado e, de certo modo, acaba sendo uma contradição na narrativa, uma vez que o intuito do romance parece ser apontar e reprovar a postura preconceituosa da sociedade maranhense. Desse modo, Azevedo apresenta

[...] um personagem perfeito demais para ser realmente verdadeiro. Se, apesar da origem de sua mãe, pudermos aceitar que tinha aparência de um mulato muito claro, que pudesse enganar os brancos [...], é difícil acreditar que tantas qualidades pudessem estar reunidas num único indivíduo: perfeição física e moral, inteligência superior, bondade de alma, extrema sensibilidade (Mériam, 2013, p. 260).

As características físicas de Raimundo o igualam às de um português, ou melhor, de um homem branco, bem como os demais respeitáveis homens brancos da sociedade. Assim como sua aparência, também seus gostos e sua postura refletem distinção, instrução e refinamento, aspectos que o destacam no meio da sociedade provincial na qual se encontra. Ademais, ele é apresentado, mais adiante, como um sujeito que comporta um caráter ideal, que não titubeia, caráter este que acaba fazendo o leitor se transportar novamente para os romances românticos.

Sabe-se que Raimundo chega ao Maranhão com um objetivo bem definido: conhecer sua origem. Hospeda-se na casa do tio e encanta a filha do anfitrião, por quem mais tarde também se apaixona. Entendendo que nada poderia impedir a união, pede ao tio a mão da prima em casamento. A negação do pedido o deixa confuso e desconfiado, pois Manuel Pescada não lhe dá, *a priori*, uma justificativa. Somente com insistência, Pescada revela a Raimundo que sua mãe era uma escravizada e, por essa razão, não poderia ceder a mão de sua filha a ele.

Nesse momento da narrativa, o *véu de Maia*, ou véu da ilusão, é alçado e a realidade é revelada para Raimundo, que passa a entender certas posturas e circunstâncias relativas à sua pessoa. Era uma verdade que todos conheciam, exceto ele. Fazendo uma analogia com os conceitos de apolíneo e dionisíaco de Nietzsche (2007), temos uma realidade aparente, norteadas por convenções e valores, a fim de tornar a vida suportável, dando “forma” ao horrendo, e, em seguida, o véu de Maia, o qual encobre a pequenez do preconceito, que seria a coisa em si. Em outras palavras, temos o protagonista de um lado, com sua real origem envolta por uma aparência posta pela sociedade, isto é, o respeito e o bom tratamento que todos lhe dirigiam, o que Nietzsche (2007) chama de apolíneo; e a mesquinha convenção que está por detrás dessa postura de “boa convivência”, a qual, quando se pre-

tende aprofundar – por meio de um matrimônio –, é negada em razão dessa verdade encoberta. Desse modo, com essa manifestação, Raimundo chega ao seu autoconhecimento.

Calaram-se ambos. Raimundo, pela primeira vez, sentiu-se infeliz; uma nascente má vontade contra os outros homens formava-se na sua alma até aí limpa e clara; na pureza de seu caráter o desgosto punha a primeira nódoa. E, querendo reagir, uma revolução operava-se dentro dele; ideias turvas, enlodadas de ódio e de vagos desejos de vingança iam e vinham, atirando-se raivosos contra os sólidos princípios de sua moral e de sua honestidade, como num oceano a tempestade açula contra um rochedo os negros vagalhões encapelados. Uma só palavra boiava à superfície dos seus pensamentos: “Mulato”. E crescia, crescia, transformando-se em tenebrosa nuvem, que escondia todo o seu passado. Ideia parasita que estrangulava todas as outras ideias.

– Mulato!

Esta só palavra explicava-lhe agora todos os mesquinhos escrúpulos, que a sociedade do Maranhão usara para com ele. Explicava tudo: a frieza de certas famílias a quem visitara; a conversa cortada no momento em que Raimundo se aproximava; as reticências dos que lhe falavam sobre seus antepassados; a reserva e a cautela dos que, em sua presença, discutiam questões de raça e sangue; a razão pela qual D. Amância oferecera um espelho e dissera-lhe: “Ora mire-se!”; a razão pela qual diante dele chamavam de meninos aos moleques da rua. Aquela simples palavra dava-lhe tudo o que ele até aí desejara e negava-lhe tudo ao mesmo tempo, aquela palavra maldita dissolvia as suas dúvidas, justificava o seu passado; mas retirava-lhe a esperança de ser feliz, arrancava-lhe a pátria e a futura família; aquela palavra dizia-lhe brutalmente: “Aqui, desgraçado, nesta miserável terra em que nasceste, só poderás amar uma negra da tua laia! Tua mãe, lembra-te bem, foi escrava! E tu também o foste!” (Azevedo, 2005, p. 422-423).

A passagem em destaque permite ao leitor acompanhar o processo interno pelo qual passa Raimundo ao tomar conhecimento da sua verdade. Observamos nascer nesse herói, que até então só abrigava sentimentos positivos em si, uma revolta direcionada para a sociedade e para os homens – em particular à província maranhense –, a qual, com suas convenções, impediam-no de exercer sua felicidade:

– Mas, replicava-lhe uma voz interior, que ele mal ouvia na tempestade do seu desespero; a natureza não criou cativos! Tu não tens a menor culpa do que fizeram os outros, e no entanto és castigado e amaldiçoado pelos irmãos daqueles justamente que inventaram a escravidão no Brasil! E na brancura daquele caráter imaculado brotou, esfervilhando logo, uma ninhada de vermes destruidores onde vinham o ódio, a vingança, a vergonha, o ressentimento, a inveja, a tristeza e a maldade. E no círculo do seu nojo, implacável e extenso, entrava no seu país e quem este primeiro povoou, e quem então agora o governa, e seu pai, que fizera nascer escravo e sua mãe, que colaborara nesse crime. “Pois então de nada lhe valia ter sido bem educado e instruído; de nada lhe valia ser bom e honesto?... Pois naquela odiosa província, seus contrerrâneos veriam nele, eternamente, uma criatura desprezível, a quem repelem todos do seu seio?” E viam-lhe então, nítidas a luz crua do seu desalento, as mais rasteiras perversidades do Maranhão; as conversas de porta de botica, as pequeninas intrigas que lhe chegavam aos ouvidos por intermédio de entes ociosos e abjetos, a que ele nunca olhara senão com desprezo. E toda essa miséria, toda essa imundícia, que até então lhe revelara aos bocadinhos, fazia agora uma grande nuvem negra no seu espírito, porque, gota a gota, a tempestade se formara. E, no meio desse vendaval, um desejo crescia, um único, o desejo de ser amado, de formar uma família um abrigo legítimo, onde ele se escondesse para sempre de todos os homens (Azevedo, 2005, p. 423).

É notável que o protagonista apresenta, no decorrer da obra, uma postura que está à frente do tempo e da mentalidade da sociedade do Maranhão de então. Desse modo, a representatividade que a palavra “Mulato” tinha para essa sociedade é justamente desproporcional ao que ele compreende, pois, para o protagonista, uma palavra não tem poder; já para os demais, definia tudo.

Assim, uma só palavra, para Raimundo, estava despida do poder de ditar para um homem de bons princípios e de estudos o que ele *era*, com quem ele *poderia* se casar, quais funções ele *poderia* exercer. Enquanto isso, para a alta sociedade local, a origem, independente da atual condição e das melhores virtudes, determina a vida de um homem, de maneira que este não se encontra livre, mas preso aos ditames das convenções, como justifica Manuel Pescada a sua negativa ao pedido de casamento neste excerto:

[...] não é por mim que lhe recusei Ana Rosa, mas é por tudo! A família da minha esposa sempre foi muito escrupulosa a esse respeito, e com ela é toda a sociedade do Maranhão! Concordo que seja uma asneira; concordo que seja um prejuízo tolo! O senhor porém não imagina o que é por cá a prevenção contra os mulatos! (Azevedo, 2005, p. 421).

Nesse contexto, nasce a revolta do protagonista, ou seja, com essa negação não apenas injusta, mas também frívola, sem um respaldo substancial para impedir uma união que até então lhe parecia muito provável. Nas palavras de Lukács,

[...] o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquivase apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente em toda parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa singularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age (Lukács, 2009, p. 62).

Com tal imposição da segunda natureza, isto é, as convenções sociais, à realização do seu anseio, Raimundo sofre conflitos internos. Contudo, juntamente com Ana Rosa, arquiteta uma fuga para, somente assim, poderem se afastar e, à parte, vivenciarem seu amor longe dos preconceitos sociais. O protagonista comporta-se, mais uma vez, como uma personagem tipicamente romântica que, embora de uma forma velada, entra em embate com os ditames da sociedade, a fim de alcançar sua nova busca e concretizar sua família.

Considerações finais

Nesse contexto, então, compreendemos que a narrativa em análise de Aluísio Azevedo se configura mais como um romance de costumes, próprio do Romantismo do que como uma obra Realista, embora seja possível reconhecer o hibridismo presente no seu escrito. No entanto, se sopesarmos o que é proposto, percebemos mais traços românticos do que veristas, isto é, relacionados à verdade proposta pelo Realismo, os quais aparecem, esses

últimos, de forma que quebra, por vezes, a lógica que estava sendo construída, como é o caso do final de Ana Rosa, que se casa com Dias, tem filhos e se mostra satisfeita com sua vida, sem apresentar como a personagem superou a perda Raimundo e o que compreendeu das suas atitudes do passado. Talvez a intenção de Azevedo fosse realmente um final que rompesse a expectativa do leitor para ser realista. Todavia, o que ocorre é uma espécie de fratura no romance. É com esse viés que alguns estudiosos da literatura brasileira afirmavam que nossos autores, “no fundo, eram românticos que se ignoravam [...]” (Sodré, 1969, p. 387).

É importante destacar a complexidade da obra de Azevedo, que, embora se proponha a seguir uma linha realista e naturalista, mantém traços significativos do romantismo. Azevedo tenta se distanciar do lirismo romântico, mas sua sensibilidade e paixão pelos temas abordados frequentemente o levam a uma mescla de estilos, resultando em uma narrativa que não se alinha completamente a nenhuma das correntes literárias.

Além disso, a análise das diferentes edições de suas obras, como *O mulato*, revela mudanças significativas que refletem essa luta entre o Romantismo e o Realismo. As alterações nos desfechos e na caracterização das personagens indicam uma tentativa de Azevedo de se aproximar de uma representação mais objetiva da sociedade, embora ele não consiga se desvincular totalmente de sua formação romântica. Essa dualidade estilística é um aspecto central na compreensão da literatura brasileira do final do século XIX, evidenciando a transição entre as correntes literárias e a busca por uma identidade literária própria.

Por fim, a obra de Azevedo é vista como um hibridismo que, apesar de suas falhas em se definir claramente como realista ou romântica, contribui para a riqueza e diversidade da literatura brasileira, refletindo as tensões sociais e culturais da época.

Referências

AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Org. Orna Messer Lavin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. 2. v.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 1. v.

GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: Livraria Progresso Editora, 1958.

LEVIN, Orna Messer. A obra de Aluísio Azevedo. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. *O naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Trad. Cláudia Poncioni. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Garamond, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira - I*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.

MONTENEGRO, Olívio. O romance psicológico. In: MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Os aspectos trágicos no romance *Julieta, coisa e tal*, de Rodrigues Marques

Aerlys Pinheiro dos Santos
Solange Santana Guimarães Morais

Introdução

Ninguém nesta vida está satisfeito com o que é. [...] É do próprio homem. O homem sempre quer mais do que suas forças podem alcançar
Rodrigues Marques (1986)

O delineamento deste trabalho, objetiva-se analisar a ocorrência da tragédia em um contexto moderno, utilizando a obra *Julieta, Coisa e Tal* (1986), do escritor maranhense Rodrigues Marques (1929-1999) como base. A discussão deste *corpus* se concentra na natureza do trágico, que ao longo do tempo assumiu diversas acepções, incluindo conceitos como morte, acidente e catástrofe. Este texto refletirá sobre as consequências e escolhas feitas pelos personagens, que geram conflitos internos, permitindo uma compreensão mais profunda desse fenômeno contemporâneo. A análise da narrativa revelará como esses elementos se entrelaçam na representação da sociedade caxiense do século XX.

O romance *Julieta, Coisa e Tal* (1986) e outras obras do autor Rodrigues Marques (1929-1999) abordam aspectos socioculturais da sociedade maranhense e caxiense do final do século XX. Nesta obra, a tragédia é ressignificada em um contexto moderno, apresentando, por meio das personagens, uma nova visão que vai além da ideia clássica de destino. Em vez disso, a análise enfatiza as escolhas individuais e suas consequências das personagens femininas da narrativa.

Em razão dessas ocorrências, assume-se como questão central, saber de que forma se manifestam os aspectos trágicos modernos presentes na obra

Julietta, Coisa e Tal (1986), do caxiense Rodrigues Marques (1929-1999)? Quais os sentidos dos aspectos trágicos destacados na narrativa? De que forma se pode correlacionar os acontecimentos trágicos no romance em menção com aspectos socioculturais da atualidade?

Para o propósito desta pesquisa foram analisadas as concepções da Tragédia Moderna e as mudanças no entendimento da tragédia clássica, que tem suas raízes na Grécia antiga, mas que sofreu diversas alterações ao longo do tempo. O estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica, cujos resultados serão apresentados por meio de análises qualitativas e interpretativas. Para isso, foram utilizados os estudos de Jaqueline de Romilly (1970), Raymond Williams (2002), Roberto Machado (2006), J. Torrano (2019) e outros autores referenciados.

O estudo em proposição é um recorte da monografia intitulada *A análise da ocorrência da tragédia em um contexto moderno na obra Julietta, Coisa e Tal*, de Rodrigues Marques (1996), assim como faz parte das orientações do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense (NuPLiM/CNPq), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), criado no ano de 2015. O NuPLiM realiza estudos das produções literárias maranhenses que ainda são pouco reconhecidas, procurando lê-las acuradamente observando suas características.

Abre alas – literatura e sociedade

O autor Rodrigues Marques (1929 -1999) é fruto do rol de escritores maranhense que dispõe de um arcabouço literário de grande importância para o contexto histórico da cidade de Caxias – MA. Em suas produções referencia o cenário caxiense, assim como outras cidades do Maranhão. Além disso, no decurso da sua carreira, fundou editoras e foi laureado com importantes premiações entre outros feitos. No entanto, apesar de integrar a lista de autores maranhenses não recebeu o devido reconhecimento.

O literato nasce em 23 de janeiro de 1929, em solo maranhense, herdeiro do berço formador de poetas: Caxias. Destaca-se por trilhar pelo caminho da prosa, na qual aos 12 (doze) anos publicou seu primeiro conto e logo seguiu a carreira vindoura em produções e eventos em prol do reconhecimento nas Letras. No que se refere às profissões, ele atuou como

jornalista, contista, romancista e novelista; patrono da cadeira número 10 da Academia Caxiense de Letras (ACL).

Rodrigues Marques, também foi responsável por organizar o *Festival de Poetas Inéditos* (Rio de Janeiro) e fundou a Editora *Caminho*. De acordo com Thania Damasceno (2010)¹, aos 21 (vinte e um) anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro com o intuito de alcançar um curso superior. Conseguiu empregar-se e formar-se em Direito. Mudou-se em 1968 para Niterói, local em que viveu até sua morte, em 26 de agosto de 1999.

Nato de uma aristocracia que marcha por uma literatura nacional, fase modernista, desenvolveu sua arte percorrendo o naturalismo-realista no qual reflete a representação da sociedade, uma vez que notado e exaltado por Afrânio Coutinho no BB (Brasil e brasileiro de hoje, 1962) ao lado de grandes nomes da literatura nacional como Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, San Thiago Dantas e outros pelo seu compêndio, “homem contemporâneo, à custa de quem o país vai progredindo em seus diversos setores”², espelhando os valores evidenciados no cenário da atualidade nacional (aqui referindo ao comentário de Coutinho no ano de 1962).

Tragédia *versus* Trágico

De acordo com Romilly (2013), a gênese da tragédia é marcada por incertezas e frequentemente associada ao ‘canto do bode’, que remete às festividades ritualísticas e à escrita trágica. Ela menciona contextos que podem ter contribuído para o surgimento deste gênero, destacando a primeira representação trágica atribuída ao poeta Árion, no final do século VII e início do século VI a.C., uma lenda relacionada a Sólon. Além disso, Heródoto menciona o coro trágico em Sicione, “que cantavam as desgraças de Adrasto, restituídas a Dionísio” (Romilly, 2013, p. 15). Esses elementos

1. Mediante das pesquisas realizadas não se encontrou o nome dos pais ou irmãos. Apenas Damasceno (2010) que possui uma breve pesquisa sobre vida e obra do autor. “sua família era humilde - e a mãe era doceira e dona de casa e o pai, marceneiro e apicultor - e era composta por mais quatro irmãos” (Ibid., 2010, s/p).

2. Informes e citação de Coutinho no Jornal BB (Brasil Brasileiro de hoje), extraído das páginas *Rodrigues Marques* e *Academia Caxiense de Letras* do Facebook. Publicados em 23 de janeiro de 2018 e um rol de imagens e informações biográficas do literato em 18 de maio de 2018, a qual preservam em memória do autor, assim como de autores, há outros referendados na página. Disponível em: (20+) Facebook. Acesso em: 02 de mar. de 2023.

forneem um esboço inicial da tragédia, que Romilly considera como o nascimento da “verdadeira tragédia” (*ibid.*, p. 15).

A autora afirma que sua origem é religiosa, no qual deriva do culto em homenagem ao deus Dionísio, pois “as tragédias só eram encenadas na festa desse deus” (Romilly, 1970, p. 13). Dito isto, no que se refere ao estilo da tragédia, Aristóteles (2008), em seu livro *A Poética* pontua ser um estilo que reúne harmonia, canto e ritmo, em que se dá pela mimese - imitação; predominando um polo dual entre pensamento e caráter, resultando em “alcance” – realização do objetivo - ou o malogro deste.

Mediante isso, ao considerar o desenvolvimento da tragédia, é importante ressaltar que esse gênero sofreu modificações ao longo do tempo, mas estabilizou-se ao atingir sua essência. Essa resignificação permitiu que a tragédia se tornasse a base para formas posteriores, como o trágico e a epopeia, que se diferenciam do gênero mencionado anteriormente. Aristóteles observa que essas formas se distinguem “por ter um metro uniforme e por ser uma narrativa” (2008, p. 47). No que concerne a estrutura, a epopeia contém os elementos figurativos da tragédia, mas os seus elementos constitutivos não se encontram todos na epopeia.

Nesse sentido, o trágico figura-se em oposição ao malogro, *phobos* (temor) ou *eleos* (compaixão), mas atua no campo do erro, que gira em torno da *hamartia* eixo com dois polos: o erro “de si mesmo e o acidental” (Aristóteles, 2008, p. 24), problematizados pelas ações falhas do sujeito. Portanto, “não é causado por qualquer deficiência no artista como tal, mas por ignorância em qualquer outra matéria” (Lucas, 1968, p. 235, apud Aristóteles, 2008, p. 25). Depreende-se que a constituição do trágico ocorre pelas preferências que conduz a consequências desastrosas, contudo não subverte a integridade moral deste.

Conforme afirma Leal (2021), “o trágico moderno resulta da tragédia, [...], no entanto, precisa ser focalizado levando em consideração outras características que não somente aquelas que o aproximam da tragédia considerada como gênero literário” (Leal, 2021, p. 12). Assim, essas características consistem em novas significações atribuídas ao termo “trágico” que se personifica não mais na forma artística da tragédia, mas em outros gêneros literários: “a narrativa, por exemplo” (Leal, 2012, p. 12). Nessa perspectiva é o homem o centro detentor de seus atos, que atrai a si a fatalidade dos acontecimentos, que provoca o inexplicável e não mais os deuses.

O Trágico em uma construção eminentemente moderna, “é antes, um tipo específico de acontecimentos e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (Leal, 2002, p. 31). De acordo com Machado (2006, p. 43), se apresenta como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, “a essência humana, a dimensão fundamental da existência”. Considerando essa abordagem, o sentido simbólico do trágico se desvela em meio ao sentimentalismo que causa piedade ao leitor, por personagens oprimidos pelo sistema.

É importante ressaltar que o rigor do fenômeno passou por diversas reflexões ao longo dos períodos históricos³, desde o teor clássico até as ideias mais recentes defendidas por alguns teóricos como moderna. Assim, a tragédia continua a se desenvolver na literatura contemporânea, atualizando seu conceito e desviando-se dos mitos gregos representados pelos deuses. Hoje, a tragédia foca na experiência do indivíduo isolado e desamparado, que navega por suas próprias escolhas e ações, resultando em sofrimento e consequências. Nogueira (2008) comenta que o homem moderno:

Desobrigado da tutela religiosa, o homem moderno adquire mais espaço para a locomoção física e cultural, mas, ao mesmo tempo, pressente a responsabilidade dada pela nova liberdade e vive à beira de uma epidemia depressiva. Adquire-se mais liberdade, entretanto, o contraponto é temer o vazio diante da ausência de tutela patriarcal ou religiosa. Isolado e “livre”, o homem moderno reabilita o senso trágico (Nogueira, 2008, p. 26).

As configurações trágicas despertam-se pela liberdade adquirida, dos indivíduos se tornarem livres e conscientes de suas ações. Em consonância com Nogueira (2008), essa liberdade indica as profundezas da sociedade e do homem, refletindo diferentes realidades. Relacionado ao romance em análise, os personagens vivenciam um senso trágico que abrange aspectos políticos, sentimentais, aflições e as consequências de suas vontades.

3. Em sua obra, *A tragédia Moderna*, Raymond Williams (2002) traça um panorama contínuo da tragédia em alguns períodos, classificando-a como Medieval, Renascentista, Neoclássica, Elisabetana, Burguesa e Contemporânea. Williams dá para “a nova significação da posição social nobilitada na tragédia”, aponta sutilmente as mudanças desencadeadas no decorrer do tempo no que tange à assimilação, “porque o que então emerge como a essência da tragédia é um sentido de ordem pelo qual se entende uma organização da vida que não apenas é mais poderosa que o homem, mas que também, específica e conscientemente, age sobre ele” (Williams, 2002, p. 51).

No que concerne à personagem do romance *Julietta*, tais ações evidenciam-se por intermédio do seu comportamento psicossocial, apresentando-se como unidade concreta, formadora da ficção. Além disso, desencadeia sucessões trágicas complexas devido à dor sentida ser causa de uma consequência de suas escolhas de profissão. Nesse viés, os “sentidos corriqueiros do adjetivo trágico aplicado a situações cotidianas ligam-se à história do conceito na modernidade” (Viana, 2017, p. 22).

Em termos literários, o trágico no romance em estudo desvela-se como elemento característico dos personagens centrais do enredo, a qual elencam fatos e valores fundamentais para a existência humana, representativos das máscaras sociais, em que sofrem no meio social devido às ações que praticam. Isto é, a tragicidade enquanto escolha do meio de vida social.

Williams (2002, p. 119) nos diz que “a tragédia tem sido, para nós, principalmente, o conflito entre um indivíduo e as forças que o destroem”. Em outras palavras, é representada pela agonia do homem, a sua modificação de pensamento, o desrespeito a sua natureza. Logo, é permeado por dualidades: inocência e culpa, cegueira e lucidez, destino e predestinação ocorrendo ao herói o choque entre as forças opostas.

Conforme explica Ferraz (2019), o homem é destinatário do trágico:

O trágico é destino na medida em que ele se destina, se endereça ao homem, independentemente de qualquer decisão subjetiva sua. O homem é o destinatário do trágico. É destinatário desta carta, mesmo que se recuse a abri-la ou a lê-la. Não podemos impedir alguém de nos enviar uma missiva, quer a leiamos ou não. Os que se recusam a lê-la são os que negam o destino – vã empreitada. E o destino nunca é algo pronto, entificado: nosso destino é já sermos, desde sempre, questões. Portanto, travessia (Ferraz, 2019, p. 60).

Diante disso, o fenômeno se constitui de algo que não se controla, não se predestina: é o irreconhecível e não controlável, apenas as decisões que as levam ao calamitoso ou à glória. Um paradigma complexo da experiência humana, evidenciando os limites entre escolha e destino, sem as obrigações ou predestinação grega.

Nessa lógica, há um trecho da canção *Lust For Life*, da cantora Lana Del Rey (2017) que diz: *Pois somos os mestres de nosso próprio destino/ Somos*

*capitães de nossas almas/ Não há como a gente fugir disso[...]estamos todos sozinhos, vamos tomar o controle.*⁴ Em alusão ao que se infere ser o trágico, a música da Lana Del Rey descreve o poder do Homem⁵ ser o que quiser ser, seguindo sua intuição, tendo o controle de seus atos e consequências.

Em diálogo com o conceito trágico (tentativas), percebe-se a analogia entre a interpretação da letra musical e as concepções que Raymond Williams (2002, p. 137) conversam entre si. Williams (2002) afirma que “o coração da tragédia liberal, é quando passa da posição heroica e libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma oposição trágica, do eu contra o eu”. Isto é, interna e pessoal.

Aspectos trágicos modernos nas entrelinhas do romance *Julieta, Coisa e Tal*

Destacam-se os aspectos trágicos hodiernos em três personagens femininas no romance *Julieta* (1986): Julieta, Carmosina e Maria Gorda. Relembra-se que este é um recorte para o estudo em prospecção, dado que há outros personagens, excertos de caráter trágico e/ou pertinentes a outras leituras.

O romance inicia com lembranças da personagem Julieta ainda em sua terra natal com sua família. Episódio que acontece em uma noite de chuva, que para Julieta significa tristeza e solidão, visto que, em períodos escassos de chuvas, seu débito aumentava na pensão, seu novo lar em Caxias. Já para seu pai as chuvas eram sinônimo de fartura: “este ano o arroz vai cobrir esta cidade” (Marques, 1986). A seguir um recorte dessa cena:

Descobriu que ela e o pai eram diferentes em relação às chuvas: **para ele as chuvas eram farturas; para ela, a solidão e, agora, o débito aumentando na Casa Amarela.** E se aquela chuva não parasse tão cedo? Os homens não iam deixar suas casas para enfrentar o aguaceiro e embarafustar no salão e nos quartos das pensões (Marques, 1986, p. 7, grifo do autor).

4. Tradução encontrada no site <https://www.vagalume.com.br/lana-del-rey/lust-for-life-feat-the-weeknd-traducao.html>. Acesso em: 12 de ago. de 2022.

5. Nota: O termo “Homem” escrito em letra maiúscula em representatividade da sociedade no geral: mulheres, jovens, idosos, crianças, e o próprio homem enquanto ser humano.

Nesse excerto, a dualidade representada pelas memórias da protagonista é evidente. Para Julieta, “as chuvas” simbolizavam a falta de dinheiro, pois durante esses períodos os frequentadores habituais da Pensão não apareciam. Isso é ilustrado no trecho em que ela comenta: “- os homens de Caxias são mesmo uns frouxos [...] Eu queria ver se esta chuva durasse um mês se eles iam ficar em casa espiando pelas rótulas das janelas...”. Além disso, Julieta reflete: “quando chove assim, os maridos aproveitam para se lembrar das mulheres de casa. Meu pai era assim” (Marques, 1986, p. 18-28).

Nesse sentido, a comparação entre o momento da tempestade e as recordações familiares, especialmente a relação do pai com as chuvas, reflete a tristeza da protagonista. A cena revela que, para ela, as chuvas simbolizam tristeza, pois “o debitado estava aumentando na casa Amarela”, ou seja, as contas que podem resultar em sua expulsão da pensão. Essas tensões e conflitos internos da personagem representam com o que Williams (2002) descreve sobre a tragédia: um conflito entre um indivíduo e as forças que o destroem. Essas forças simbolizam a subjetividade psicológica da protagonista, expressando suas emoções ao desejar sair da casa Amarela e evidenciando a solidão de suas memórias, que revelam seu arrependimento por ter ingressado na prostituição.

Julieta almejava sair da pensão e procurar emprego nas casas de famílias, mas logo é advertida por sua amiga Maria Gorda: “- ah, minha filha. Não gosto de desiludir ninguém, não. Mas depois que sabem que a gente foi da zona, ninguém dá mais emprego” (Marques, 1986, p. 12). Nota-se nesse trecho a evidência do estigma social enfrentado por mulheres que trabalham em prostíbulos, onde se veem forçadas a essa realidade para sobreviver e buscar independência econômica devido à falta de oportunidades no mercado de trabalho. Assim, observa-se que as consequências de viver nesse contexto não apenas limita suas opções de emprego, mas também perpetuam um ciclo de marginalização.

Em sequência, por meio de recordação, revelam-se as ironias do destino que levaram Julieta à prostituição: a falta de emprego a impediu de realizar seu sonho de se tornar uma artista de cinema. “Um dia você vai me ver no Rex beijando o Tyrone Power” (Marques, 1986, p. 7). A personagem, mergulhada em suas lembranças, torna-se amargurada, arrependida e melancólica, sentindo também, vergonha da sua família. Ela escrevia cartas

como uma forma de escapar da sua realidade, enfatizando: “*eu me alívio escrevendo*”; mas essas cartas escritas nunca foram enviadas para sua família, pois “não tenho coragem de dizer onde estou. Ela [mãe] é capaz de vir me buscar” (ibid., 1986, p. 7).

No decorrer da narrativa, tanto a personagem Julieta como as suas colegas Maria Gorda e Carmosina, assim como outras mulheres que não são nomeadas e viviam naquele recinto, demonstram uma profunda amargura e dor, acompanhados do desejo de deixar “daquele emprego”. Esses sentimentos refletem a força moral da sociedade da época. Diante disso, as personagens mulheres encontram-se “sem saída” devido às adversidades da vida e sociedade, infere-se que são prostitutas para sobreviver. Quando pensam ou sonham em escapar dessa condição, são “fuziladas” pelas armadilhas preconceituosas do mercado de trabalho.

Levando isso em consideração, é possível levantar reflexões: o que Julieta e tantas outras mulheres podem fazer diante de tal destino? É realmente escolhas delas? Em relação a essas questões, Brandão (1992) aponta que existe uma culpa moral no ser humano, que pode levá-lo da felicidade ao infortúnio.

Tal falta, [...] Aristóteles diz claramente, não é uma culpa moral, e por isso mesmo, quando fala da [...] da reviravolta, que faz o herói passar da felicidade à desgraça, insiste em que essa reviravolta não deve nascer de uma deficiência moral, mas de um erro, de uma falta [...] cometida. É um ato em que o homem é vítima da fatalidade, [...] do acaso e até mesmo “escolha”, mas não de um “erro por ignorância” (Brandão, 1992, p. 48, apud Santos, 2005, p. 59).

Posto isto, a reviravolta em torno das mulheres prostitutas no romance decorre das dificuldades que enfrentam para sobreviver. De um lado as cobranças por dinheiro para pagar as contas na pensão; do outro, a inevitabilidade de sair e serem espezinhadas pela sociedade e sua ordem moral. Em meio a isto, questiona-se o livre-arbítrio: até que ponto elas são livres? Se estão expostos às circunstâncias sociais, por que almejam ser independentes? Por influência social ou necessidade de ganhar dinheiro?

Esses questionamentos surgem ao observar que a sociedade as condena por serem prostitutas, independentemente se esta condição social foi uma

escolha ou “destino” delas. Quantas jovens e quanto jovens são ludibriadas por pessoas de “boas” índoles que oferecem empregos que, muitas vezes se tratam de ciladas? Eles caem na escravidão trabalhista, recebendo propostas que parecem atender aos seus sonhos, mas que na realidade são muito diferentes. Quantos e tantos casos não se veem nos jornais nesta direção? Essas indagações são reflexões que surgem ao relacionar arte e sociedade.

Ainda nesse aspecto Candido (2004 [et al.], p. 45) explana sobre os valores atribuídos a arte literária que reverberam o modo “como os seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores e ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em torno desses valores”. A colisão dessas crenças se torna situações-límites que revelam aspectos essenciais da vida humana, podendo ser trágicos, sublimes, grotescos, demoníacos, dentre outros.

Posto isso, relacionando à tragédia moderna, Williams (2002, p. 56) assinala que o fenômeno parece ser pessoal, mas é direcionado “não para a ‘afirmação e necessidade éticas’, mas antes para o ‘indivíduo isolado e suas condições’”. Considerando essa perspectiva, o narrador onisciente destaca as insatisfações, inseguranças e medos de Julieta, bem como sua vontade de deixar profissão. Ela sonhava em formar uma família e montar um negócio que gerasse renda suficiente para não precisar continuar naquela situação. Entre essas razões, destaca-se o seu desejo de ir embora:

Maria Gorda dizia sempre que a zona era de areia movediça: quem nela pisasse não teria outro recurso senão se afundar mais e mais. Apesar disso, frágeis esperanças persistiam em Julieta. **Não seria possível que ninguém – uma só mulher que fosse – conseguisse, com força de vontade ou com a ajuda de alguém, um homem bom, abandonar aquela vida. E as madames nunca mudavam para melhor? Nunca conseguiam sair para uma vida mais digna?** Perguntas se enrolavam em perguntas e quanto maior ficava o novelo delas mais a noite parecia crescer também, a manhã quase inalcançável (Marques, 1986, p. 38, grifo nosso).

Os trechos em destaque enunciam momentos de tensão e drama no enredo face à mulher presa em sua individualidade, perdida no seu íntimo, atordoada, submersa na solidão. Julieta se interroga sobre seu destino: o que poderia fazer, se estava fadada a fatalidade de continuar naquela vida até seus últimos suspiros? Põe em questão a identidade, a qual a motiva a

reconstruir a sua personalidade mediante às experiências vividas na pensão. Diferentemente de outras mulheres que ficaram à mercê das circunstâncias e não tiveram opções para mudar suas profissões, ela começa a considerar alternativas para escapar daquela vida.

Dados os problemas com a noção de “identidade” no singular, levantadas por Stuart Hall (2000), considera-se as representações que Julieta tinha de si e as que o Outro faziam dela antes de entrar para a “vida” da/na Casa Amarela e as representações que ela passou a ter de si mesma e as que os outros passaram a fazer sobre ela, após sua condição de prostituta, como “imagens identitárias” (Moraes, 2008).

Nas palavras de Jaa Torrano (2019), a tragédia estimula a uma avaliação, mostra conflitos que refletem “e põem em questão os paradigmas tradicionais” (Torrano, 2019, p. 25). Ou, ainda, segundo Vieira (2019, p. 34), “tragédia é, portanto, um gênero literário que aborda a questão da identidade”. Essas acepções são denotadas no comportamento da protagonista a partir de uma psicologia individual por intermédio das forças exteriores que a importunam.

Além disso, o narrador nos apresenta rememorações de Julieta que marcam o contexto social da época, dado que a jovem recém-chegada na cidade de Caxias, decide passear e observar as belezas da Praça Gonçalves Dias mediante um sol e ar fresco. No entanto, ela é expulsa por guardas que afirmam “seu lugar é lá na zona”. A moça tenta se explicar “- Mas eu não estou fazendo nada demais, só olhando”, mesmo assim o vigilante “arrastou pelo braço e a deixou no Largo da Igreja do Rosário [...] ‘agora suma. A Praça Gonçalves Dias é lugar de moça e não de rapariga igual a você’” (Marques, 1986, p. 45).

Essa cena exterioriza o contexto social da cidade de Caxias no final do século XX, assim como apresenta o conservadorismo. Consequentemente, a mulher era tida como do lar, preservada com pudor, “moça de família”, enquanto que as demais que iam contra esse padrão, eram vistas como má influência para as outras, sendo impedidas de frequentar locais públicos, em que as mulheres tradicionais também visitavam. Isso revela que as mulheres que moravam nos prostíbulos tinham que se manter nas margens da cidade, excluídas.

Outro exemplo de comportamento social apresentado no romance é o referente ao período do carnaval em Caxias, onde o prefeito da cidade se

fantasiava para comemorar na pensão, escondido da esposa. Essa escolha indica uma hipocrisia social, evidenciada na frase “- eu podia citar mil nomes nunca que ia pensar que era o senhor, seu prefeito” (Marques, 1986 p. 25). Isso sugere que a Pensão Casa Amarela acomodava a alta sociedade, especialmente o público masculino, mantendo sigilo de suas identidades.

Esse comportamento mostra que a cultura de dualidade moral prevalente na sociedade da época, onde as aparências eram cuidadosamente mantidas. Portanto, o carnaval não era apenas uma festividade; era também um espaço onde as tensões entre identidade pública e privada se manifestavam de maneira intensa. Nesse sentido, observamos que, segundo Aquino (2009, p. 3), “a ideia do trágico vai além disso, ela abrange muito mais do que tristeza, morte ou destruição; a tragédia é também uma conjuntura de reações sociais e políticas que germinam em alteridade” (Aquino, 2019, p. 3). Nessa abordagem, a tragédia é entendida como moral e cívica, ditando um modelo social a ser seguido, e frequentemente exclui as classes marginalizadas. Essa exclusão é evidenciada nos trechos anteriores, embutidos na estrutura social.

Para Williams (2002, p. 107) a tragédia na modernidade denota teor de “sofrimento verdadeiro de homens reais assim expostos e de todas as consequências desse sofrimento: degeneração, embrutecimento, medo, inveja, rancor”. A simbolização desses sentimentos: sofrimento, rancor e degeneração no romance *Julietta*, desvelam-se em outras duas personagens: Maria Gorda e Carmosina.

A personagem Carmosina conserva sentimento de ódio pelo pai, por tê-la inviabilizado de ter filhos. Ela criava histórias, afirmando ter uma filha, como uma forma de se consolar diante da triste realidade. Isso se deve ao fato de que, quando criança, seu pai deu-lhe um chute na barriga que a deixou infértil. Lê-se:

Sou, como se diz por aí, figueira do diabo. [...] Por causa de um chute que meu pai me deu na barriga quando eu era pequena. O médico disse que não tem jeito mesmo. O chute avariou tudo por dentro. [...] - Mas assim que eu me perdi com um propagandista, botei a culpa no meu pai. Parece que estou vendo *ele* com os olhos cheios de lágrimas na delegacia. “Você tem coragem de dizer uma coisa dessas de seu pai, menina?” Eu balancei que sim umas dez vezes na frente do delegado (Marques, 1986, p. 43).

A construção do trágico neste trecho desencadeia-se perante as rememorações da personagem Carmosina, vivenciado em um conflito com pai na fase de sua infância, que lhe desperta emoção da ira, uma vez que impedida de realizar seu sonho de ser mãe. Ela diz: “Meu pai ficou preso mais de cinco anos. Toda vez que me lembro que foi ele que me inutilizou que por causa dele não posso ter um filho, a raiva volta a crescer” (Marques, 1986, p. 43).

Nesse trecho citado, observa-se um drama familiar, designando uma tragédia familiar, na interferência da *dor e angústia*, representando o fenômeno trágico na figura do pai para com a filha, ao submetê-la a um *destino* sem volta. Ainda a respeito desta cena, Carmosina insinua a sua fatídica situação a Deus, pois diante das lembranças ditas à sua colega Julieta, em que no intuito de aconselhá-la, adverte: “- Tenha fé em Deus, mulher”, ao qual Carmosina responde: “- Eu tenho, mas Ele tem feito cada merda comigo...”.

Desta maneira, corrobora a noção de trágico descrita por Carvalho (2010, p. 144): “o mundo trágico é marcado pela ambiguidade”. Nesse sentido, a ambiguidade refere-se à dualidade da personagem, que busca decidir seus caminhos a partir do seu próprio caráter, contudo esse vê presa aos “desígnios divinos” que determinaram seu destino. Ela atribui sua condição, em parte, à vontade de Deus, influenciada por sua consciência cristã. Tal qual diz o ditado popular: “*Seja o que Deus quiser*” ou “*Seja feita a vontade de Deus*”.

Em outra cena, a personagem chamada Maria Gorda, também prostituta e colega de Julieta e Carmosina, suicida-se. Esse ato levanta a reflexão: quando a vida natural é interrompida, a quem ou que se culpa?⁶ Isso corre devido a uma série de problemas, que podem ser tanto patológicos quanto psicológicos, resultantes das experiências vividas.

Maria Gorda é descrita no enredo como a prostituta mais antiga da pensão Casa Amarela. Como o seu próprio nome sugere, era gorda, “*roliça*” (Marques, 1996), tornando-se amiga-irmã de Julieta e, confidentes, passa-

6. Nas palavras de Walter Benjamin (2011, p. 35): “O destino desliza ao encontro da morte. Não é castigo, mas expiação, expressão da entrega da vida em culpa à lei da vida natural”, evidenciando o fim do ciclo da vida, a qual o ser humano está submetido e dele não pode fugir - seu destino no decurso da vida. O autor estabelece a culpa à lei da vida natural. Quando esta, a vida natural, é interrompida pelo próprio indivíduo? A quem ou o que se culpa?

ram a sair para bares em busca de comer e beber. Com o passar do tempo foi-se notando a mudança de comportamento de Maria Gorda, “entrava pelos olhos de todo mundo a mudança” (Marques, 1986, p. 39). Ela modificou-se em tristeza e solidão, uma vez ou outra dava pistas de depressão, no entanto sempre se recusava e dizia: “não é nada, não. Besteira minha” (Marques, 1986, p. 39).

Para Lukács (2009, p. 43), a “solidão enseja novos problemas trágicos, o verdadeiro problema da tragédia moderna: a confiança”. Em relação aos acontecimentos envolvendo Maria Gorda, interpreta-se a falta de confiança da personagem em compartilhar seus anseios, dores e angústias, preferindo guardá-los para si. Essa figurante demonstra descontentamento perante a vida, culminando em seu suicídio ao se incendiar, conforme descrito a seguir:

O clarão iluminou mais os dois quartos e uma fumaça impregnada de cheiro de carne e cabelos queimados começou a atingir todo o salão da Casa Amarela. Julieta ainda tentou arrombar a porta do quarto de Maria Gorda. Não conseguindo, saiu batendo de porta em porta, acordando as mulheres. Quando arrombaram a porta do quarto de Maria Gorda e um homem a envolveu com um cobertor molhado, sua vida estava apenas nos olhos abertos e nos lábios que ainda tiveram força para balbuciar: - Me leva, Pomba Gira... (Marques, 1986, p. 46).

Este episódio é um dos pontos altos evidenciados na trama, suscitando reflexão quanto as causas: depressão? Quais as causas? Tirar a vida, para Maria Gorda foi liberdade. Liberdade de pôr fim ao sofrimento, aos fatos que lhe tiraram a vontade de viver. Em dados momentos ela refletia: “acho que estou ficando velha, criando cara de mãe do mundo. Todo homem que conheço, quando me paga, é para descarregar seus problemas...” (Marques, 1986, p. 44).

Ao buscar evidências, como falas, menções no enredo, observa-se interpretativamente, a velhice na prostituição como um problema significativo que pode ter contribuído para o suicídio da personagem. O público masculino tende a buscar por corpos jovens, e Maria Gorda enfrenta ainda o fato de ser gorda e frequentemente recusada pelos parceiros. Isso é especialmente relevante, considerando que a única reflexão íntima e psicológica por parte da personagem é: “acho que estou ficando velha” (Marques, 1986, p. 44).

Aquino (2019, p. 6) descreve “a quem se deve o julgamento de que a vida vale a pena ou não, à sociedade ou ao eu? Retirar a vida de si é uma solução ou covardia?”. Ao refletir essa citação no contexto da situação de Maria Gorda, infere-se que a morte se tornou fuga ou solução das experiências e contexto que girava entorno da sua vida. Além disso, pensar em vida implica almejar o futuro; trilhar pela escola do mistério e tentar adivinhá-la apenas gera frutos inconciliáveis e imutáveis. De acordo com Lukács (2009, p. 177-178), “a vida esconde o ritual esclerosado de forças que se opõem mutuamente, das quais é impossível traçar um vetor em direção única. [...] a vida é uma anarquia do claro-escuro”.

Perante isso, observa-se a tragicidade na história de vida da personagem Maria Gorda marcada por seu contexto social tradicional, aparência física e idade. Esses fatores contribuíram para o seu trágico destino. Além disso, há resquícios da tragédia clássica na sua falta de escolha em sair da situação em que se encontrava, especialmente pela ausência de um local seguro para se refugiar após deixar a pensão.

Considerações finais

Diante das discussões apresentadas, observa-se que o trágico moderno no romance *Julieta, Coisa e Tal* (1986) é analisado sob a perspectiva das consequências das escolhas. Essas consequências manifestam-se através da angústia, arrependimentos e sentimentos emocionais como raiva, tristeza e dor. Em essência, a vida se revela no dilema entre o Ser e o Não Ser.

Por meio da análise das três personagens, percebe-se que os elementos do trágico são representados no romance de diversos caminhos. A facticidade junto com sentimentos e sensações, tornam as personagens melancólicas, solitárias, angustiadas, revelando seu desejo de abandonar a pensão *Casa Amarela*. Mulheres cujas histórias de vida refletem os percalços da existência, sejam eles escolhidos ou não. Não podemos prever as ações e as consequências futuras que desencadeiam situações que revelam o trágico na vida contemporânea. Esse trágico é simbolizado pelas experiências e vivências humanas, pois a Vida é uma escola repleta de mistérios, e tentar adivinhá-la frequentemente resulta em frutos inconciliáveis e imutáveis.

Ademais, a contextualização das ocorrências trágicas inseridas no romance em relação aos aspectos da atualidade, destaca-se a análise psicoló-

gica e comportamental das personagens Julieta, Carmosina e Maria Gorda que transmitem suas inseguranças, medos, anseios, tristezas, angústias e depressões em relação às condições em que trabalham e vivem.

As personagens representam histórias de muitas mulheres, considerando os costumes tradicionais da época. Em diálogo com a atualidade, percebe-se temas como preconceito social, resistência feminina, a posição das mulheres e a formação identitária. A personagem Maria Gorda exemplifica a depressão, uma condição psicológica que afeta milhões de pessoas em todo o mundo e causa inúmeros suicídios.

Portanto, estudar a literatura maranhense – como na da obra *Julieta, Coisa & Tal* (1986), de Rodrigues Marques – desperta reflexões sobre temas sociais que permeiam a sociedade ao longo do tempo. Além disso, entrelaça-se à teoria da tragédia moderna no âmbito coletivo e na complexidade da experiência humana.

Referências

AQUINO, Mídiã Ellen White de. O trágico em “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles, e “Noite de Natal”, de Maria Judite de Carvalho. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 56, p. 1-7, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/BxsShq7JD8GtR539jvP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 jun. 2023.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Serviço de Educação e Bolsas, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. E-book. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Origem_do_drama_tr%C3%A1gico_alem%C3%A3o/rWyNAwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1. Acesso em: 21 jun. 2023.

BOLDORINI, Marília Garcia; MEIRA, Roberta Barros. Paisagem cultural e literatura: o meio na construção do discurso patrimonial. In: *IV Jornadas Mercosul: Memória, Ambiente e Patrimônio*, Unilasalle, Canoas, (Anais), p. 107–114, 2016.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BARROS, Sílvia da Silva Freire. *O belo trágico na literatura brasileira contemporânea*. 2018. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CARVALHO, A. A presença do trágico em Medéia e Gota D'água. In: *O jogo do texto: perspectiva linguística e literária*. MENDES, Algemira de Macedo; SILVA, Antonia Miramar Alves (Orgs.). São Luís: UEMA, 2010.

CORDEIRO, C. R. Nietzsche e a filosofia do trágico. *Revista do Curso de Filosofia: UFMS – Eleutheria*, Campo Grande, v. 2, n. 2, p. 102–113, junho, 2017.

CHAMON, Edna Maria Querido de Oliveira; LACERDA, Pétala Gonçalves; MARCONDES, Nilsen Aparecida Vieira. Um breve revisar de literatura sobre a teoria das representações sociais. *Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas*, Londrina, v. 18, n. 4, p. 451–457, 2017.

DAMASCENO, Thania. Rodrigues Marques: do maravilhoso ao cruel, *Revista Binóculo*, Caxias, segunda-feira, 25 de janeiro de 2010. Disponível em: <https://revistabinoculo.blogspot.com/search?updated-max=2010-01-27T16:28:0003:00&maxresults=7&start=7&by-date=false>. Acesso em: 2 dez. 2022.

DOS SANTOS, Adilson. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações: teoria da literatura*, v. 18, n. 1, p. 41-67, 2005. Disponível

em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>. Acesso em: 10 ago. 2022.

FERRAZ, A. M. O trágico na modernidade literária brasileira: apontamentos para o diálogo com obras de Machado de Assis, João Guimarães Rosa e Osman Lins. *Opiniões*, São Paulo, n. 14, p. 53-66, 2019.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: LP&A, 2000.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOELZ, M.; BOTELHO, A. P. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. *Tempo Social*, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 263-287, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/106017>. Acesso em: 10 jul. 2023.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LEAL, L. F. *Elementos do trágico em Eça de Queirós: A tragédia da rua das flores e Os Maias*. 275 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

LEAL, F. L., *O trágico em Lygia Bojunga*. Campos Mourão: Editora FELCICAM, 2021.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg [et.al]. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LUNA, S. Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo. *Sínteses: Revista dos cursos de pós-graduação*, Campinas, v. 8, p. 183–195, 2003.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARQUES, R. O. *Julieta, coisa & tal*. Rio de Janeiro: Editora Jornal de Letras, 1986.

MIRANDA FILHO, J. R. C. A origem da literatura maranhense. *Littera*: revista de estudos linguísticos e literários, São Luís, v. 13, n. 26, 2022. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/19262>. Acesso em: 21 jan. 2023.

MORAIS, Francinaldo de Jesus. *Ecos da escravidão*: memória e “imagens identitárias” de indivíduos negros em Caxias-Maranhão (1980-2000). Imperatriz: Ética, 2008.

NOGUEIRA, L. Cinema e jornalismo: o melodrama e a tragédia moderna. *Significação*: revista de cultura audiovisual, [S. l.], v. 35 n. 30, p. 121-134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65677>. Acesso em: 6 nov. 2022.

NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Editora Rideel, 2005.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. 2. ed. Coimbra: Edições 70, 1997.

RAYMOND, W. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SANTOS, A; R; A importância da literatura como fonte de pesquisa na construção do pensamento social. *Examâku*: revista eletrônica de ciências sociais, história e relações internacionais, Boa Vista, v. 1, n. 1, p. 1-10, 2008. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/examaku/issue/view/12>. Acesso em: 31 de jan. 2023.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TORRANO, Jaa. A máquina trágica de pensar a política. *Opiniões*, São Paulo, n. 14, p. 34-40, 2019.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIEIRA, T. Considerações sobre o trágico e sobre a tradução poética. *Opiniões*, São Paulo, n. 14, p. 34 - 40, 2019.

VIANA, M. A. *A ressonância do trágico no campo contemporâneo: uma leitura a partir de Diário da queda, de Michel Laub*. 2017. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

Memória e esquecimento: um estudo comparativo entre “Litania da velha” e “Margens secas da cidade”

Luana Mendes

Sílvia Oliveira Cunha Moura

Naiara Sales Araújo Santos

Linda Maria de Jesus Bertolino

Introdução

A literatura é um campo fértil para a exploração das complexas interações entre memória e esquecimento, oferecendo insights profundos sobre a condição humana, a construção da identidade e as transformações sociais. Desse modo, este estudo comparativo entre o poema “Litania da Velha”, de Arlete Nogueira da Cruz (1997), e a crônica “Margens secas da cidade”, de Milton Hatoum (2013), busca compreender como essas duas obras, de distintos gêneros literários e contextos históricos, abordam a temática da memória e o esquecimento, examinando os elementos literários utilizados pelos dois autores e as implicações dessas representações para a compreensão da identidade e da transformação social.

Em “Litania da velha”, Arlete Nogueira da Cruz (1997) retrata a vida de uma mulher idosa que carrega consigo as marcas do tempo e das lembranças. O poema evoca a solidão e a melancolia da personagem principal, cuja memória é um terreno fértil de experiências e dores acumuladas ao longo dos anos. Através de uma linguagem lírica e evocativa, Cruz explora a tensão entre recordar e esquecer, revelando como a memória pode ser tanto uma fonte de consolo quanto de sofrimento.

Por outro lado, na crônica “Margens secas da cidade”, Milton Hatoum (2013) pinta um retrato vívido de um homem-árvore, um vendedor am-

bulante de frutas que personifica a memória de uma cidade em transformação. A crônica de Hatoum é permeada por uma nostalgia melancólica, refletindo sobre as mudanças urbanas e a perda de um passado mais simples e natural. A figura do homem-árvore serve como um símbolo de resistência e de uma memória que persiste apesar das forças do esquecimento e da modernização.

Portanto, ambas as obras abordam a memória de forma intensa e poética, mas cada uma com seu enfoque particular. Enquanto “Litania da velha” se concentra na memória individual e nas dores pessoais acumuladas ao longo do tempo, “Margens secas da cidade” expande essa visão para uma memória coletiva, refletindo sobre a cidade e suas transformações.

Feitas essas considerações, a partir das teorias da memória de Maurice Halbwachs (1990), Pierre Nora (1989), Aleida Assmann (2011), Walter Benjamin (1986) e Ecléa Bosi (2003), bem como da teoria da Literatura Comparada, de Sandra Nitrini (2000), este estudo propõe uma análise detalhada das representações da memória e do esquecimento em “Litania da velha” e “Margens secas da cidade”, buscando perceber semelhanças e diferenças existentes entre eles, com foco nos gêneros literários e nos contextos culturais. Halbwachs (1990), com sua teoria da memória coletiva, oferece uma base para entender como as lembranças são compartilhadas e influenciadas pelos grupos sociais. Pierre Nora (1989), com o conceito de “lugares de memória”, destaca a importância dos marcos históricos e culturais na preservação das lembranças. Aleida Assmann (2011) contribui com a teoria dos “Espaços da Recordação”, que examina como as memórias são armazenadas e evocadas em diferentes contextos culturais e sociais. Walter Benjamin (1986) oferece insights sobre a memória e a história, enfatizando a importância da rememoração na construção de significados históricos e culturais. Ao passo que Ecléa Bosi (2003) foca na memória e no envelhecimento, examinando a relação entre a memória pessoal e a experiência social.

Contudo, este estudo comparativo visa não apenas entender como os textos analisados aqui tratam a memória, mas também explorar as interseções e divergências entre eles. Através de uma análise detalhada desses textos, espera-se contribuir para um entendimento mais profundo da relação entre memória e esquecimento na literatura, e como essas dinâmicas influenciam a construção da identidade e a percepção das transformações sociais.

Assim, a justificativa para este estudo reside na importância de compreender como a literatura pode refletir e influenciar as nossas percepções sobre memória e esquecimento. Ora, em um mundo onde as transformações sociais e urbanas ocorrem rapidamente, muitas vezes levando à perda de identidades culturais e históricas, analisar obras que abordam essas temáticas torna-se essencial. Tanto “Litania da velha” quanto “Margens secas da cidade” oferecem perspectivas únicas sobre como o passado é lembrado e como o esquecimento pode ser uma força destrutiva e ao mesmo tempo necessária. Através de uma análise comparativa entre esses textos, podemos ganhar insights valiosos sobre a resistência da memória frente às mudanças e sobre como os indivíduos e as comunidades lidam com a passagem do tempo e a inevitabilidade do esquecimento.

Esta análise, portanto, contribuirá para o campo dos estudos literários ao proporcionar uma compreensão mais profunda das técnicas e estratégias literárias utilizadas para representar a memória e o esquecimento. Ao explorar as semelhanças e diferenças entre um poema e uma crônica, podemos apreciar como diferentes formas literárias abordam temas universais e como a estrutura e o estilo de cada texto influenciam a maneira como esses temas são apresentados e percebidos. Em última análise, este estudo espera enriquecer a discussão sobre memória e identidade na literatura, oferecendo novas perspectivas e fomentando um maior apreço pela complexidade e riqueza dessas narrativas.

A representação da memória e do esquecimento em “Litania da velha”

“Litania da velha”, poema de Arlete Nogueira da Cruz, publicado em 1997, oferece uma exploração profunda e sensível da memória e do esquecimento, ancorada na experiência de uma personagem idosa. O poema é um retrato lírico da vida de uma mulher que carrega consigo a marca indelével do tempo e da solidão. A memória é representada de forma intrincada e multifacetada, refletindo tanto as lembranças vívidas quanto o processo gradual de esquecimento que a velhice impõe.

A representação da memória e do esquecimento é abordada de maneira intensa e poética. A partir do verso 7, a cidade se revela ao olhar da

personagem principal, uma mulher idosa que percorre as ruas como uma andarilha, permitindo que seus olhos leiam a paisagem urbana e repleta de significados. O eu poético coloca essa experiência em foco, ilustrando a interação entre a memória pessoal da personagem e o ambiente ao seu redor.

Nos versos “A rua se reserva precária aos passos vacilantes, entre lembranças” (Cruz, 1997, p. 20) e “A pobre mulher sai maltrapilha, sem pressa, carregando brio e saudade” (Cruz, 1997, p. 20), há uma clara alusão à fragilidade da memória e à maneira como ela se entrelaça com a vida presente da mulher. Seus passos vacilantes indicam não apenas sua condição física, mas também a instabilidade de suas lembranças, que são evocadas a cada passo pela cidade que ela percorre. O “brio e saudade” que ela carrega simbolizam a dignidade e a nostalgia que permeiam suas memórias.

Em contrapartida, a descrição das casas como “cáries de dentes chorando o seu flúor” (Cruz, 1997, p. 21) e dos buracos no chão como “lagos avulsos de águas toldadas” (Cruz, 1997, p. 21) intensifica a imagem de decadência e perda. As casas, com suas “cáries”, representam memórias corroídas pelo tempo, marcadas pela ausência e pelo esquecimento. Os buracos no chão, como “lagos avulsos”, sugerem fragmentos de lembranças que se acumulam de maneira desordenada e turva, refletindo a confusão e a desordem na mente da personagem.

Sendo assim, essa caminhada pela cidade é uma metáfora da jornada interior da mulher através de suas próprias memórias. A cidade, com suas imperfeições e sinais de decadência, espelha a complexidade e as imperfeições das lembranças humanas. A leitura da paisagem urbana torna-se, portanto, uma leitura de sua própria história, em que cada elemento da cidade desperta uma lembrança, uma emoção ou uma sensação que contribui para a sua identidade.

Dessa maneira, percebe-se que Arlete Cruz utiliza a cidade como um cenário para explorar a memória e o esquecimento, apresentando a caminhada da personagem como uma peregrinação introspectiva. O poema destaca a relação intrínseca entre o espaço físico e o espaço mental, mostrando como a memória é influenciada pelo ambiente e como ela, por sua vez, transforma a percepção do espaço ao redor.

Nesse contexto, Aleida Assmann (2011), em *Espaço de Recordação*, ressalta que:

Quem fala da “memória dos locais” serve-se de uma formulação que é tão confortável quanto sugestiva. A expressão é confortável porque deixa em aberto tratar-se ou de um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais. E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos (Assmann, 2011, p. 317).

Como pode ser verificado, Assmann (2011) aborda a ideia de que os lugares podem ser portadores de recordações e, possivelmente, dotados de uma memória que vai além da experiência humana individual. A citação de Assmann (2011) sugere que os locais podem funcionar como sujeitos que armazenam e evocam memórias, desempenhando um papel ativo na preservação e na representação das lembranças. No contexto do poema de Cruz, essa teoria é evidenciada pelo modo como a cidade e suas características físicas refletem e amplificam as memórias da protagonista. As ruas, as casas e os buracos não são meros fundos, mas se tornam portadores de uma memória que ressoa com a experiência da mulher idosa, como se os próprios locais tivessem uma narrativa e uma memória própria. Portanto, Aleida Assmann (2011) contribui com a teoria dos *Espaços da Recordação*, examinando como as memórias são armazenadas e evocadas em diferentes contextos culturais e sociais, o que reforça a ideia de que a cidade no poema de Arlete Cruz (1997) é um espaço que guarda e revela memórias.

De maneira igual, Maurice Halbwachs (1990) oferece uma visão fundamental sobre a memória coletiva, destacando como ela é compartilhada e sustentada por grupos sociais. Segundo Halbwachs (1990), a memória não é apenas um processo individual, como também um fenômeno social profundamente enraizado nas interações e nas experiências coletivas. Esse conceito é crucial para entendermos a maneira como a personagem principal do poema “Litania da velha” se relaciona com a cidade e suas memórias. A cidade, descrita com uma sensação de degradação e nostalgia, funciona como um espaço carregado de significados compartilhados, em que as lembranças da personagem estão imersas e entrelaçadas com a história e a cultura local.

A maneira como a personagem caminha pelas ruas, observando as casas e os buracos no chão, reflete uma memória que não é apenas pessoal, mas também coletiva. As suas recordações são moldadas pelas experiências e pelas narrativas, as quais são comuns à sua comunidade, revelando como a memória individual é influenciada e sustentada pelo contexto social e cultural. A interação da personagem com a cidade demonstra a aplicação prática da teoria de Halbwachs (1990), mostrando como a memória coletiva pode ser vivida e expressa através das relações e dos espaços que a personagem habita. Em consonância com isso, Pierre Nora (1989), ao abordar os “lugares de memória”, destaca a importância dos marcos físicos e simbólicos na preservação das lembranças, um conceito visível na descrição das casas e ruas que evocam as memórias na personagem.

Posto isso, percebe-se que a representação da memória e do esquecimento em “Litania da velha” oferece uma visão profunda sobre a condição humana, utilizando a cidade como um espelho das lembranças e experiências da personagem. Essa abordagem poética e simbólica enriquece a compreensão da memória na literatura, revelando sua complexidade e seu poder de moldar a identidade e a percepção do mundo, pois, através de uma linguagem poética e evocativa, Nogueira da Cruz (1997) cria uma imagem poderosa da memória, precisamente como um campo de batalha emocional, afinal, o poema mergulha nas nuances da experiência da protagonista, revelando a memória não apenas como uma coleção de eventos passados, mas como uma construção emocional carregada de dor, nostalgia e arrependimento.

A memória é descrita como uma ferida aberta, uma ferida que a velha carrega consigo, sendo reaberta e recordada constantemente. Desse modo, o retrato da personagem, em “Litania da velha”, é intensificado pelo uso de metáforas e imagens sensoriais que transmitem uma sensação de um passado ainda presente e frequentemente doloroso. Essas metáforas não apenas evocam a textura da memória, como também refletem como o passado continua a influenciar a experiência presente da personagem.

Essa representação dialoga com a ideia de Ecléa Bosi (2003), que foca na memória dos idosos, oferecendo uma perspectiva essencial para compreender a complexidade da personagem no poema, a qual carrega um peso de memórias acumuladas, que se manifestam de maneira lírica e evocativa. Bosi (2003) explora como a memória dos idosos funciona como uma

rede intrincada, em que recordações pessoais se entrelaçam com experiências históricas e sociais. Isso permite a preservação e a transmissão das lembranças ao longo do tempo, revelando uma continuidade entre o passado e o presente.

No poema “Litania da velha”, a presença constante de lembranças dolorosas e a forma como a personagem as revive são indicativos dessa rede complexa de memória que Bosi (2003) descreve. A linguagem poética de Cruz (1997) reflete essa interconexão entre memória pessoal e coletiva, mostrando como as lembranças acumuladas ao longo da vida se manifestam e moldam a experiência da personagem, ligando diretamente a sensação de um passado persistente à teoria da memória dos idosos de Bosi, que argumenta que a memória, na velhice, é mais que uma recapitulação do passado, ela é também um processo dinâmico que envolve a reconstrução das experiências e a manutenção de um sentido de identidade, uma vez que, para os idosos, a memória é uma forma de conectar o passado com o presente, proporcionando uma continuidade pessoal e cultural.

Essa perspectiva de Bosi (2003) é fundamental para entendermos a personagem de Arlete Cruz (1997), pois “Litania da velha” revela como suas lembranças estão integradas ao seu cotidiano e ao espaço urbano que habita. Assim, a abordagem de Bosi (2003) sobre a memória dos idosos é essencial para apreciar como a personagem do poema em questão vivencia e interpreta suas lembranças. As imagens de ruas e casas carregadas de memórias, no texto de Cruz (1997), são, além de representações estáticas, expressões de um processo ativo de lembrança e significado. A memória da personagem não apenas preserva o passado, mas também molda sua percepção do presente, revelando a continuidade e a complexidade da experiência humana na velhice.

Por outro lado, em “Litania da velha”, o esquecimento é tratado como um processo implacável, o qual corrói lentamente as memórias da velha. O poema sugere que, à medida que a vida avança e a mente se torna mais frágil, a capacidade de lembrar se torna cada vez mais difícil. O esquecimento é visto como um invasor silencioso que apaga as lembranças, tornando as experiências passadas cada vez mais distantes e difíceis de recuperar. A deterioração da memória é paralela à deterioração física da protagonista, criando, desse modo, uma simbiose entre o envelhecimento do corpo e o enfraquecimento da mente.

Além disso, esse poema explora como a memória da velha é interligada ao ambiente exterior. As descrições do espaço em que a protagonista vive refletem seu estado interno, com imagens de deterioração e abandono, as quais espelham seu próprio processo de esquecimento. O ambiente torna-se, portanto, um reflexo da mente da velha, sugerindo que a memória é uma construção interna profundamente influenciada pelo mundo externo.

Para tanto, o tratamento do tempo, em “Litania da velha”, é outro elemento crucial na representação da memória e do esquecimento. O tempo é apresentado como uma força que consome e desintegra as lembranças, transformando o passado em algo cada vez mais impreciso e fragmentado. A velha é retratada como uma figura que está continuamente lutando contra o fluxo implacável do tempo, tentando manter o controle sobre suas memórias e resistir ao esquecimento.

Contudo, “Litania da velha” oferece uma reflexão sobre a memória e o esquecimento. Por meio de uma linguagem rica e imagens evocativas, Arlete Nogueira da Cruz explora a fragilidade da memória humana e o impacto doloroso do esquecimento, criando um retrato comovente da experiência da velhice e da luta para preservar o que resta das lembranças. Essa abordagem lírica e profundamente pessoal apresentada no poema contrasta e complementa o foco mais amplo e coletivo encontrado em “Margens secas da cidade”, de Milton Hatoum (2013), como será visto na próxima seção.

A memória coletiva e as transformações urbanas em “Margens secas da cidade”

A crônica “Margens secas da cidade”, de Milton Hatoum (2013), oferece uma rica exploração da memória coletiva e das transformações urbanas, proporcionando uma análise valiosa sobre como o progresso e a modernização impactam a preservação e a perda cultural.

Na narrativa, o autor explora a memória e a transformação de uma cidade e de seus habitantes, revelando um olhar nostálgico e crítico sobre as mudanças urbanas e sociais. A história começa com a lembrança de um vendedor ambulante, cuja voz “lembrava um canto matinal” (Hatoum, 2013, p. 21) e que carregava um tabuleiro pesado de frutas, com o rosto es-

condido entre galhos. Ele é descrito como um “homem-árvore”, uma figura que personifica a ligação entre a natureza e a cidade.

No decorrer da narrativa, nota-se que ela evoca a infância do narrador, em que a presença do vendedor ambulante trazia uma sensação mágica, semelhante a figuras fantásticas de “Arcimboldo¹”, equilibrando frutas sobre a cabeça e encantando com os nomes exóticos das frutas. Esses nomes, como taperebá, tucumã e graviola, permanecem na memória do narrador, simbolizando a conexão com suas raízes e a cultura amazônica. Contudo, à medida que a cidade se moderniza, a crônica reflete sobre a perda da identidade cultural e natural, uma questão que se torna evidente no trecho que descreve a árvore móvel atravessando a cidade:

A árvore móvel atravessava a cidade e creio que atravessou minha vida, teimando em sobreviver com a cabeça vegetal e os pés de raízes aéreas: as frutas penduradas em folhas verdes, como se um punhado na Amazônia flutuasse entre carros, caminhões e ônibus até o dia em que ele, o homem-árvore, se tornasse uma espécie de natureza viva na cidade que se destruía ou se deixava destruir pelo progresso que é apenas caricatura feia do progresso (Hatoum, 2013, p. 21-22).

Nesse sentido, a imagem do homem-árvore é usada para ilustrar a interseção existente entre natureza e urbanização, simbolizando a resistência e a transformação em um contexto de mudanças rápidas. A descrição do homem-árvore, que atravessa a cidade com “a cabeça vegetal e os pés de raízes aéreas” (Hatoum, 2013, p. 21), sugere uma figura híbrida que desafia as fronteiras entre o natural e o urbano. A metáfora das “frutas penduradas em folhas verdes” flutuando entre veículos sugere uma visão surrealista da natureza, inserida de forma precária em um ambiente dominado pelo progresso tecnológico e pela modernização.

Desse modo, a crônica evoca a sensação de que a natureza, representada pelo homem-árvore, é deslocada e subjugada pelo avanço urbano. Entretanto, ao mesmo tempo, ela persiste como uma forma de resistência e memória viva. Essa “natureza viva”, a qual sobrevive em meio à cidade em destruição, reflete uma crítica ao progresso desenfreado, que, segundo o

1. Para maiores informações, Giuseppe Arcimboldo foi um pintor italiano. Ele ficou conhecido por pintar quadros de seres humanos de maneira peculiar. Em seus quadros, criava perfis humanos a partir da junção de outros seres, como animais e plantas.

texto analisado, não é verdadeiramente progressivo, mas, sim, uma “caricatura feia do progresso” (Hatoum, 2013, p. 21). O homem-árvore se torna um símbolo da luta pela preservação dos elementos naturais e culturais em face da transformação urbana e da perda de identidades tradicionais. A imagem encapsula a tensão entre a preservação do passado e as forças destrutivas do presente, ressaltando a complexa relação entre memória coletiva e transformações urbanas.

Assim, o progresso é visto como uma “caricatura feia” que destrói a cidade e suas memórias. O vendedor ambulante, que antes era uma figura vibrante e viva, é transformado pela cidade em algo atrofiado e desolado, perdendo sua força e vitalidade. A árvore que ele carregava se torna um símbolo da própria decadência urbana, com frutas pálidas e um tabuleiro apodrecido.

Nesse sentido, o reencontro do narrador com o homem-árvore, agora desfolhado e esquelético, ressalta a melancolia e a dor das perdas acumuladas ao longo do tempo. O narrador, ao perceber a transformação do vendedor e da cidade, reflete sobre a inevitabilidade da mudança e a maneira como o tempo consome tudo lentamente. A despedida do igarapé e a substituição das palafitas por casas feias marcam a desfiguração da cidade, evidenciando a triste realidade de um progresso que destrói mais do que constrói.

A crônica de Hatoum (2013) termina com uma nota amarga, precisamente ao destacar que o homem-árvore, antes mágico e encantador, agora sobrevive em silêncio, um sobrevivente nas Margens secas da cidade, observando o progresso que o despojou de sua essência. Hatoum, através de sua linguagem poética e evocativa, oferece uma reflexão profunda sobre a memória, a identidade e as transformações que moldam as cidades e as vidas de seus habitantes. E, para entender melhor essas dinâmicas, é fundamental recorrer às teorias da memória coletiva e da transformação urbana discutidas por alguns estudiosos, como é caso, por exemplo, de Halbwachs (1990).

Maurice Halbwachs (1990), em seu trabalho *A Memória Coletiva*, argumenta que a memória não é apenas um fenômeno individual, mas também um produto das interações sociais e do contexto cultural. Esse autor afirma ainda que as memórias são construídas e reforçadas através da convivência em grupos sociais, e que mudanças significativas no ambiente urbano podem alterar a maneira como essas memórias são preservadas e

transmitidas. Ora, em “Margens secas da cidade”, Hatoum (2013) ilustra como a transformação urbana em Manaus, além de modificar o espaço físico, também impacta profundamente a memória coletiva da cidade. O contraste entre as ruas antigas e os novos edifícios reflete uma perda das referências culturais e históricas que antes formavam a identidade da cidade.

Em contrapartida, como dito anteriormente, Pierre Nora (1984), em *Os Lugares de Memória*, desenvolve o conceito de “lugares de memória”, que são locais ou elementos que servem como âncoras para a memória coletiva de uma sociedade. Nora (1984) argumenta que, à medida que os contextos tradicionais são substituídos por novas formas de organização social e urbana, os lugares de memória se tornam essenciais para a preservação do passado. Assim, em “Margens secas da cidade”, Hatoum (2013) mostra como a destruição de espaços tradicionais e a substituição por construções modernas afetam a memória coletiva. Os “sobrados antigos” e os “quintais arborizados” são, simbolicamente, importantes para a memória da cidade, e sua substituição por edifícios modernos representa uma perda da conexão com a história e a cultura local.

Hatoum (2013), ao descrever a transformação das ruas e espaços de Manaus, revela como a cidade se torna um palco de tensão entre o antigo e o novo. A nova configuração urbana não só altera o cenário físico, mas também modifica as práticas e significados associados a esses espaços, resultando na perda de elementos culturais e históricos que anteriormente definiam a cidade.

Para tanto, essa dinâmica se alinha com a teoria de que os espaços são fundamentais para a recordação, conforme discutido por diversos teóricos que tratam da memória. Aleida Assmann (2008; 2011), por exemplo, explora como os espaços funcionam como centros de memória, preservando e evocando lembranças. Maurice Halbwachs (2006), em *A memória coletiva*, amplia essa perspectiva, em suma, ao considerar a memória coletiva como uma extensão da memória cultural, que emerge da confluência de múltiplas memórias individuais. Walter Benjamin (1986), por sua vez, destaca como a rememoração de eventos históricos está imbricada nas transformações dos espaços urbanos e nas mudanças culturais ao longo do tempo.

Dessa forma, é válido afirmar novamente que, a análise de Hatoum (2013) sobre as transformações urbanas ocorridas em Manaus, além de refletir a mudança física da cidade, também ilustra a complexa interação entre

espaço, memória e identidade cultural, destacando a importância dos espaços na preservação e na perda de elementos culturais significativos.

Portanto, a perda cultural e a preservação frente ao progresso e à modernização são temas centrais em “Margens secas da cidade”. O avanço urbano resulta, frequentemente, na destruição de patrimônios e tradições locais, levando à diluição da identidade cultural. O contraste entre os “casebres” e as “casas feias, sem varanda”, retratados por Hatoum, reflete uma mudança na paisagem urbana que ressoa com a perda da memória coletiva. A substituição dos antigos espaços por novas construções representa uma perda não apenas física, mas também simbólica, impactando a forma como os habitantes se relacionam com sua história e identidade.

“Litania da velha” e “Margens secas da cidade”: comparação entre as técnicas literárias e os temas memória e esquecimento

A comparação das técnicas literárias e dos temas memória e esquecimento em “Litania da velha”, de Arlete Nogueira da Cruz (1997), e “Margens secas da cidade”, de Milton Hatoum (2013), revela diferenças significativas nas abordagens desses dois autores, além de oferecer insights profundos sobre como essas técnicas moldam a percepção do passado e do presente nos dois textos.

Sandra Nitrini (2011), em sua obra sobre literatura comparada, destaca a importância de analisar como diferentes gêneros e contextos culturais tratam temas universais, oferecendo uma visão crítica e enriquecedora sobre as formas literárias. Através da comparação entre o poema e a crônica, Nitrini (2011) sugere que as técnicas literárias utilizadas em cada um deles refletem as nuances da memória e do esquecimento. No poema “Litania da velha”, por exemplo, Arlete Nogueira emprega uma linguagem lírica e sensorial, a fim de retratar a memória da personagem central. As metáforas e imagens, como “a rua se reserva precária aos passos vacilantes, entre lembranças” (Cruz, 1997, p. 18-19), evocam uma sensação de fragilidade e persistência da memória, sublinhando o impacto do esquecimento na velhice. Essa abordagem se alinha precisamente com a teoria de Ecléa Bosi (2003), que analisa como a memória dos idosos é uma rede complexa de recordações pessoais e experiências históricas, refletindo a preservação e a perda das lembranças ao longo do tempo.

Por outro lado, Milton Hatoum (2013), em “Margens secas da cidade”, emprega uma narrativa mais direta e simbólica, com o intuito de explorar a relação entre a cidade e a memória coletiva. A imagem do homem-árvore que “atravessava a cidade”, bem como das “frutas penduradas em folhas verdes” (Hatoum, 2013, p. 21-22), representam a luta para manter a identidade cultural e natural frente às transformações urbanas. Essa abordagem pode ser analisada à luz das teorias de Maurice Halbwachs (1990) e Pierre Nora (1989), que discutem a memória coletiva e os “lugares de memória” como sendo fundamentais na preservação das lembranças culturais e históricas, mesmo diante das mudanças físicas e sociais, como é o caso da crônica de Hatoum (2013).

Além disso, a teoria dos espaços da recordação”, de Aleida Assmann (2011), e as ideias de Walter Benjamin (1986) sobre a rememoração histórica oferecem um contexto que ajuda a entender como as memórias são armazenadas e evocadas em diferentes ambientes. Assmann (2011) explora como os espaços funcionam como centros de memória, enquanto Benjamin (1986) discute a interseção entre memória e transformações culturais, o que enriquece a compreensão das técnicas literárias usadas por Cruz e Hatoum no que toca ao tema memória.

Ademais, dito de outro modo, a comparação entre as técnicas literárias em “Litania da velha” e “Margens secas da cidade” revela como diferentes estilos e abordagens podem refletir e interpretar as complexidades da memória e do esquecimento, oferecendo insights valiosos sobre a preservação e a transformação das lembranças individuais e coletivas.

Sendo assim, esta análise, a qual é fundamentada por Sandra Nitrini (2011) e outros teóricos, proporciona uma compreensão mais profunda das interações entre literatura, memória e identidade cultural, posto que, em “Litania da velha”, Arlete Nogueira da Cruz (1997) utiliza uma abordagem poética para explorar a memória e o esquecimento. O seu poema é marcado por um estilo fragmentado e descritivo, que reflete o estado de desolação e abandono da protagonista. A estrutura não linear e a linguagem repleta de metáforas e imagens vívidas são evidências da influência da teoria da memória de Maurice Halbwachs (1990). Esse autor argumenta que a memória é um fenômeno coletivo e que as representações individuais são moldadas por contextos sociais e culturais. Ora, Cruz (1997) utiliza essa abordagem

em seu poema “A Litanía da velha”, em suma, ao criar, nele, um retrato visceral da velhice e do esquecimento, enfatizando a perda e a marginalização.

Em contrapartida, Milton Hatoum (2013), em “Margens secas da cidade”, adota uma técnica narrativa mais realista e descritiva, com um forte enfoque no cenário urbano e nas transformações sociais. A crônica é marcada pela observação detalhada das mudanças na cidade e pela descrição das experiências do narrador, utilizando uma narrativa mais direta e simbólica, a fim de explorar a relação entre a cidade e a memória coletiva. A imagem do homem-árvore que “atravessava a cidade” e das “frutas penduradas em folhas verdes” (Hatoum, 2013, p. 21-22) representa a luta para manter a identidade cultural e natural frente às transformações urbanas. Essa abordagem pode ser analisada à luz das teorias de Maurice Halbwachs (1990) e de Pierre Nora (1989), que discutem a memória coletiva e os “lugares de memória” como fundamentais na preservação das lembranças culturais e históricas, mesmo diante das mudanças físicas e sociais.

Logo, as perspectivas sobre memória e esquecimento em “Litanía da velha” e “Margens secas da cidade” são distintas, refletindo as diferentes preocupações e enfoques dos autores. Em “Litanía da velha”, a memória é retratada como algo doloroso e fragmentado, uma consequência do abandono e da perda. O poema apresenta uma visão pessimista da memória, em que o esquecimento é quase inevitável e a velhice é marcada pela desintegração da identidade.

Já em “Margens secas da cidade”, Hatoum (2013) explora a memória coletiva em relação às mudanças urbanas, destacando a tensão entre o antigo e o novo. O impacto das transformações na cidade é retratado como um processo de erosão da identidade cultural e da memória coletiva. De acordo com Pierre Nora (1984), a memória coletiva é preservada em “lugares de memória”, e esses lugares se tornam âncoras para a identidade cultural. No caso da crônica de Hatoum (2013), ele mostra como esses lugares são ameaçados pelo progresso, o que leva a uma sensação de perda e desconexão.

Dessa maneira, enquanto Arlete Nogueira (1997) foca na experiência individual da memória e do esquecimento, Hatoum (2013) aborda a memória coletiva em um contexto urbano mais amplo. Entretanto, ambos os autores exploram como o esquecimento é uma consequência inevitável das mudanças, seja na vida individual ou nas transformações urbanas.

Portanto, a comparação entre as técnicas literárias desses dois autores e a forma como cada um deles trata dos temas memória e esquecimento evidencia como diferentes abordagens literárias podem iluminar aspectos variados acerca da memória e do esquecimento. Arlete Nogueira, com sua técnica poética, e Hatoum, com sua narrativa realista, oferecem visões complementares sobre como o passado é lembrado e como o presente se molda a partir das perdas e mudanças.

Considerações finais

O estudo comparativo entre o poema “Litania da velha”, de Arlete Nogueira da Cruz (1997), e a crônica “Margens secas da cidade”, de Milton Hatoum (2013), oferece uma rica exploração das complexas interações entre memória e esquecimento, refletindo a condição humana, a construção da identidade e as transformações sociais. Ambos os textos abordam a memória de maneira profunda e poética, entretanto, suas abordagens diferem significativamente, proporcionando uma análise enriquecedora da forma como esses temas são tratados na literatura.

Em “Litania da velha”, Arlete Nogueira da Cruz apresenta uma reflexão lírica sobre a memória e o esquecimento, para isso, vale-se da vida de uma mulher idosa. O poema retrata uma protagonista que carrega as marcas do tempo e das lembranças, utilizando uma linguagem evocativa a fim de explorar a tensão entre recordar e esquecer. A cidade, descrita com uma sensação de decadência, torna-se um reflexo das memórias da personagem, enquanto seus passos vacilantes e a descrição das casas deterioradas simbolizam a fragilidade e a confusão das lembranças. Essa representação destaca como a memória pessoal está intrinsecamente ligada ao ambiente e à experiência de vida da protagonista, refletindo uma visão poética da memória como um campo de batalha emocional.

Por outro lado, a crônica “Margens secas da cidade”, de Milton Hatoum (2013), oferece uma visão crítica e nostálgica das transformações urbanas e sua influência na memória coletiva. Hatoum utiliza a figura do homem-árvore para simbolizar a conexão entre natureza e cidade, bem como o impacto da modernização na preservação da identidade cultural. A crônica retrata um progresso que, ao destruir espaços e referências culturais,

afeta profundamente a memória coletiva da cidade. O homem-árvore, uma figura que carrega as marcas de um passado mais natural e simples, serve como um símbolo da resistência e da perda, destacando a tensão entre o antigo e o novo.

Para tanto, ambas as obras, embora abordem a memória de maneira poética, oferecem perspectivas distintas sobre como ela é representada. Enquanto “Litania da velha” está focada na memória individual e nas experiências acumuladas ao longo da vida, “Margens secas da cidade” expande essa visão para uma memória coletiva, refletindo sobre as mudanças urbanas e a perda cultural. Essa diferença de enfoques proporciona uma análise comparativa rica, revelando como a memória pode ser explorada de maneiras diversas através de diferentes gêneros literários e contextos culturais.

Desse modo, a teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990), o conceito de “lugares de memória” de Pierre Nora (1989), assim como as contribuições de Aleida Assmann (2011), Walter Benjamin (1986) e Ecléa Bosi (2003) são fundamentais para entender as representações da memória e do esquecimento nos textos analisados. Halbwachs (1990) destaca a importância das interações sociais na construção da memória, enquanto Nora (1989) enfatiza o papel dos marcos físicos na preservação das lembranças. Assmann (2011) oferece insights sobre como as memórias são armazenadas e evocadas em diferentes contextos, e Benjamin (1986) explora a rememoração na construção de significados históricos. Bosi (2003), por sua vez, foca na memória dos idosos, oferecendo uma perspectiva essencial para compreender a complexidade das lembranças na velhice.

Assim sendo, através dessas teorias, é possível compreender como “Litania da velha” utiliza a cidade como um cenário que reflete e amplifica as memórias da protagonista, e como “Margens secas da cidade” ilustra a perda e a resistência em face das transformações urbanas. Logo, esta análise comparativa revela não apenas as semelhanças e diferenças entre ambos os textos, mas também a forma como cada um deles aborda a memória e o esquecimento, proporcionando uma visão mais profunda da construção da identidade e da percepção das transformações sociais.

Além disso, este estudo contribui para uma compreensão mais abrangente da relação existente entre memória e esquecimento na literatura. Ao explorar como diferentes formas literárias tratam temas universais, tais como memória e esquecimento, é possível apreciar a complexidade e a riqueza das

narrativas que refletem a experiência humana. A análise dos textos de Cruz (1997) e Hatoum (2013) oferece novas perspectivas acerca da memória e da identidade, enriquecendo a discussão sobre como a literatura pode refletir e influenciar nossas percepções no tocante ao passado e ao presente.

Em última análise, “Litania da velha” e “Margens secas da cidade” oferecem contribuições valiosas para o campo dos estudos literários, em suma, ao proporcionarem uma visão poética e crítica acerca da memória e do esquecimento. Esses textos, além de refletirem acerca das experiências individuais e coletivas dos personagens, também oferecem uma reflexão mais ampla sobre as transformações sociais e culturais que moldam nossa compreensão do mundo. Através da análise comparativa entre esses textos, pode-se ganhar insights valiosos sobre a resistência da memória frente às mudanças e também sobre como os indivíduos e as comunidades lidam com a passagem do tempo e a inevitabilidade do esquecimento.

Referências

ASSMANN, Aleida. Canon and archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar. *Cultural memory studies: na international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter De Gruyter, 2008.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soeth. Campinas: UNICAMP, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1986.

CRUZ, A. N. *Litania da velha*. São Luís: Lithográfica, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Maria Helena Kühner. São Paulo: Vozes, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, Milton. *Um solitário à espreita: crônicas*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: teorias e práticas*. São Paulo: Editora Ática, 2011.

NORA, Pierre. Entre la mémoire et l'histoire: la problématique des lieux. *In*: NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1989.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Gallimard, 1989.

Memória, espaço e imagens arquetípicas em *O mulato*, de Aluísio Azevedo

Beatriz Rodrigues Cunha de Oliveira

Bianca Borges de Araujo Cardoso

Josenildo Campos Brussio

Introdução

Revisitar os clássicos literários sempre foi uma prática fomentadora para a compreensão do desenvolvimento dos modelos narrativos e do pensamento crítico em diferentes épocas e espaços. Mais que isso, as obras clássicas apresentam a característica de permanecer atuais através do tempo, o que as coloca em contínua possibilidade de diálogo com as novas correntes de pensamento e áreas de estudo. Comumente, o conceito de cânone literário nos remete a uma ideia de cristalização e rigidez, de um corpo fixo e imutável. De fato, o elemento de atualidade inscrito nesse cânone é permanente. Por outro lado, tais obras não são cristalizadas quanto à interpretação, mas sim dotadas de polissemia, assim como os símbolos (Jung, 2002, 2014), possibilitando infinitas releituras e debates contínuos sustentados sob as mais variadas perspectivas epistemológicas.

No caso da literatura brasileira clássica, obras como *O mulato*, de Aluísio Azevedo não apenas refletem as tensões sociais de seu tempo (ainda verificadas de forma residual nos dias de hoje), mas também oferecem uma rica tapeçaria de elementos simbólicos que, quando analisados sob a luz de teorias contemporâneas, revelam densas camadas de significado que ainda dialogam com a realidade do presente.

Assim, conhecer o romance *O mulato* é imergir em um universo ficcional verossímil sobre as impressões, percepções, vivências e experiências de Aluísio Azevedo em relação à sociedade maranhense da sua época, sobretudo

do, oferecendo-nos um retrato das espacialidades e memórias da velha São Luís, hoje com 412 anos, sob as lentes do escritor.

Assim, o presente trabalho visa explorar a obra clássica *O mulato*, de Aluísio Azevedo, sob a perspectiva dos estudos contemporâneos relacionados ao imaginário, aos símbolos, à memória e ao espaço na literatura. Para tanto, as contribuições teóricas de autores como Gaston Bachelard (2006), Carl Jung (2002, 2014), Gilbert Durand (2019), Maurice Halbwachs (2006) e Pierre Nora (1993) adensam a análise aqui traçada, subsidiando as discussões levantadas no presente estudo.

O mulato é um romance brasileiro escrito por Aluísio Azevedo e publicado em 1881. Narrado em primeira pessoa, a obra é notável por sua contribuição à literatura naturalista e ao debate sobre a questão racial no Brasil do século XIX. Escrita em um período em que se agitava a campanha abolicionista, a obra apresenta uma linguagem simples e regional, com uma narrativa de descrição minuciosa, com o foco na realidade cotidiana. São inúmeros os temas que são retratados na narrativa, como questões raciais e a crítica à imoralidade do clero. A apresentação destes temas é vista por meio de relatos que trazem à tona lembranças da cidade de São Luís do Maranhão.

A história começa no interior do Maranhão, onde José Pedro da Silva era fazendeiro e comerciante português. A partir do relacionamento com uma de suas escravas, Domingas, José obteve um filho bastardo: Raimundo. José casou-se, no entanto, com Quitéria Inocência de Freitas Santiago, que, desconfiada da relação que ele tinha com Domingas, pede para açoitá-la e cometer uma série de barbaridades que a impedia de dedicar atenção ao seu filho Raimundo. Vendo a situação, José resolve levar a criança para a casa de seu irmão, Manuel, que morava em São Luís, a capital maranhense. Ao retornar à fazenda e encontrar sua esposa tendo um caso com o Padre Diogo, José é tomado por um episódio de fúria que o leva a matar Quitéria, fazendo um pacto com o padre para que ninguém fique sabendo do ocorrido. Desolado, José passa a viver com seu irmão Manuel, na cidade de São Luís. Pouco depois, ele adoece. Quando decide retornar a sua fazenda, ele é morto a mando do Padre Diogo. É nesse contexto que a trajetória de Raimundo tem início.

No meio de tudo isso, Raimundo, ainda criança, vai para Lisboa, em Portugal, se afastando de sua mãe. Ali passou anos de sua vida e se formou

em Direito. Mais tarde, resolveu retornar ao Brasil e vai morar no Rio de Janeiro. Decidido a encontrar seu tio Manuel Pescada, Raimundo viaja ao Maranhão. A ideia inicial era saber sobre sua infância e origem. Ao encontrar Manuel, Raimundo manifesta a vontade de visitar a fazenda onde morava quando era criança. Ali, ele desvenda alguns fatos até então desconhecidos, como, por exemplo, quem era sua mãe e quem era o filho bastardo de José. Durante a estadia na casa de seu tio, Raimundo apaixona-se por sua filha, Ana Rosa, que já está designada, contudo, ao Cônego Dias. Raimundo começa a desconfiar, então, que a cor de sua pele e o fato de ser bastardo, é o verdadeiro motivo para a recusa do casamento, o que se alinha, de fato, com a forma como é retratada a sociedade da época que, apesar de estar inserida em um contexto pré-abolicionista, ainda é racista em suas tradições. Apesar das adversidades, a força do amor de Raimundo e Ana os levam a fugir, mas são surpreendidos pelo Padre Diogo. Raimundo infelizmente é morto por Luís Dias, seu rival. Ana, que estava grávida de Raimundo, fica em choque com a morte de seu amado e acaba abortando a criança. Por fim, ela se casa com o assassino de Raimundo, com quem teve três filhos.

O mulato se destaca por sua representação crua e desvelada da sociedade ludovicense do final do século XIX, de modo que o romance de Azevedo permite uma rica exploração das formas como a memória e o espaço se entrelaçam na construção narrativa, bem como das imagens arquetípicas que permeiam a trajetória de seus personagens. Ao combinar essas abordagens, este estudo pretende não apenas iluminar novos aspectos da obra, mas também contribuir para o entendimento de como os textos literários funcionam como repositórios culturais e veículos de memória coletiva.

Memória e espaço: representações imagéticas dos espaços em *O mulato*, de Aluísio Azevedo

Aluísio de Azevedo não se atém a narrar em *O mulato* a história de Raimundo, Ana Rosa e demais personagens a eles associados. Na verdade, a obra abre espaço para a reconstrução de uma São Luís do Maranhão da segunda metade do século XIX que, embora distante no tempo, permanece viva na memória coletiva e cultural da cidade, modelando-as. Dessa forma, a memória não só molda os espaços ao seu redor, mas também é constan-

temente ativada por esses mesmos ambientes, criando um ciclo dinâmico entre o indivíduo, a memória e o espaço.

É o que assevera Assmann (2011, p. 257) ao dispor que “a memória imagética é tanto ‘formadora de um ambiente’ quanto ‘estimuladora de um ambiente’”. Na obra de Aluísio Azevedo, a cidade de São Luís e seus espaços urbanos funcionam exatamente assim: a memória da cidade é continuamente construída pelas interações e tradições sociais, e ao mesmo tempo, os espaços estimulam e reativam essas memórias.

Assim, a cidade não é apenas um pano de fundo passivo, mas um elemento ativo na narrativa, contribuindo para a formação identitária e emocional dos personagens. Isto porque os espaços retratados em *O mulato*, repletos de vida e movimento - citando-se aqui o centro de São Luís, bairro onde se localiza o sobrado de Manuel Pescada - evocam, mais que uma descrição espacial, uma verdadeira tradição, uma vez que:

A cidade, como a história de vida, é sempre a possibilidade desses trajetos que são nossos percursos, destino, trajetória da alma. Talvez evocando a perdida fisionomia de um bairro, Baudelaire se lamentava: “A forma de uma cidade muda mais depressa, ai de nós, que o coração de um mortal”. [...] Há nos habitantes do bairro o sentimento de pertencer a uma tradição, a uma maneira de ser que anima a vida das ruas e das praças, dos mercados e das esquinas. A paisagem do bairro tem uma história conquistada numa longa adaptação (Bosi, 2003, p. 206).

Logo, os ambientes descritos por Azevedo, como as casas coloniais, as ruas e os espaços públicos ludovicenses, carregam consigo memórias sociais que revelam tradições que remodelam, constantemente, o comportamento dos indivíduos. De tal maneira, o romance, ao descrever em detalhes os espaços urbanos e rurais do território maranhense, atua como um registro memorialístico de uma época marcada por profundas transformações sociais e econômicas, relacionadas ao período pré-abolicionista.

Posto isso, faz-se oportuno ressaltar que, de acordo com Halbwachs (2006), a memória não é uma simples repetição de lembranças, mas uma reconstrução que se reorganiza de acordo com as percepções e representações do presente, além de se apoiar em uma esfera que não é estritamente individual, mas sim coletiva. Assim, o teórico coloca:

É como se tomássemos estrada que percorremos outrora, mas de viés, como se a examinássemos de um ponto de onde jamais a havíamos visto. Temos de recolocar os diversos detalhes em outro conjunto, constituído por nossas representações do presente. Parece que chegamos a uma nova estrada (Halbwachs, 2006, p. 36-37).

Tal ideia conversa perfeitamente com a reconstrução memorialística do espaço em *O mulato*, onde a São Luís da segunda metade do século XIX é reconfigurada pelo narrador a partir de uma perspectiva que, embora trate de uma representação do passado histórico e colonial ludovicense, dialoga com as representações atuais da cidade. Azevedo, ao descrever tais registros memorialísticos, já o fazia a partir de uma reconfiguração.

Nesta linha, verifica-se uma dupla reconfiguração da memória, visto que, em primeiro lugar, tem-se aquela realizada pelo autor, e em segundo lugar, aquela reproduzida pelo leitor. Veja-se: o leitor ludovicense contemporâneo, ao ler *O mulato*, se depara com imagens de espaços por ele conhecidos que são re(a)presentados sob uma perspectiva e uma conjuntura distinta da que ele tem contato - essas imagens são então realocadas para o conjunto constituído por suas representações do presente, em diálogo contínuo, dando a fluidez e a dinamicidade próprias das representações. Nesse contexto, cabe citar Bosi:

Escutando muitos depoimentos, nós percebemos que os bairros têm não só uma fisionomia como uma biografia. O bairro tem sua infância, juventude, velhice. [...] Nas histórias de vida podemos acompanhar as transformações do espaço urbano [...]. O bairro é uma totalidade estruturada, comum a todos, que se vai percebendo pouco a pouco, e que nos traz um sentido de identidade. É um lugar nosso, e um lugar nosso deve ter, como ensina a psicologia da Gestalt, fechamento e proximidade de elementos, deve ser mais denso que seu entorno e permitir a dialética da partida e do retorno (Bosi, 2003, p. 204).

Ante o exposto, Maurice Halbwachs (2006) nos permite aduzir que a memória coletiva é sempre espacial, isto é, ela se enraíza em lugares específicos que funcionam como marcos da memória social. Segundo Bosi (2003, p. 200), “cada geração tem, de sua cidade, a memória de acontecimentos que são pontos de amarração de sua história”, o que realça a importância

da coletividade no suporte memorialístico. Desse modo, as representações espaciais presentes na obra estão impregnadas de memória, funcionando como pontos de ancoragem para a identidade cultural e social dos personagens que estão unidos dentro de um mesmo grupo espacial, isto é, a própria cidade de São Luís. O pensamento de Halbwachs fundamenta bem essa construção:

São os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social (Halbwachs, 2006, p. 69).

Em complemento, estreitando a relação já evidenciada por Halbwachs e Bosi entre a dimensão espacial e dimensão memorialística, cabe observar a construção do centro de São Luís como um lugar de memória. O conceito é iluminado por Pierre Nora, que assevera: “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos [...]. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação” (Nora, 1993, p. 12-13).

Nesta linha, tal conceito deriva do fato de que “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos” (Nora, 1993, p. 25). Logo, o espaço atua como uma espécie de tela memorialística.

Assim, Pierre Nora relaciona intrinsecamente os lugares de memória à necessidade de “criar-se arquivos” (1993, p. 13), fazendo uma conexão também com a necessidade da própria história de não ser apagada (1993, p. 14), o que reflete essa característica da residualidade memorialística no espaço. Afinal, como coloca o teórico, “produzir arquivo é o imperativo da época” (Nora, 1993, p. 16) e “inicialmente, é preciso ter vontade de memória” (1993, p. 22). Trata-se, pois, da vontade – ou mais que isso, da necessidade – humana de preservar sua história coletiva.

Nesse contexto, a linha entre a história e a memória, que já é tênue, se torna ainda mais rarefeita, de modo que “na mistura, é a memória que dita e a história que escreve” (Nora, 1993, p. 24). Portanto, Aluísio de Azevedo traz no bojo de *O mulato* uma (re)construção memorialística do espaço que, além de refletir a memória coletiva, também é uma narrativa histórica que preserva a memória relacionada aos elementos culturais que atravessavam a época. Nesse âmbito, validando a presente análise, Nora (1993, p. 28) realça a legitimidade literária da memória, colocando que “o interesse pelos lugares onde se ancora, se condensa e se exprime o capital esgotado de nossa memória coletiva ressalta dessa sensibilidade”. A exemplo, o trecho abaixo descreve um importante cômodo do sobrado de Manuel Pescada com diversos elementos culturais, como a varanda de frente para o rio Bacanga, a pintura verde-paris, os azulejos portugueses, o armário de jacarandá, dentre outros:

A varanda do sobrado de Manuel Pescada, uma varanda larga e sem forro no teto, deixando ver as ripas e os caibros que sustentavam as telhas, tinha um aspecto mais ou menos pitoresco com a sua bela vista sobre o rio Bacanga e as suas rótulas pintadas de verde-paris. Toda ela abria para o quintal, estreito e longo, onde, à mingua de sol, se mirravam duas tristes pitangueiras e passeava solenemente um pavão da terra. As paredes, barreadas de azulejos portugueses e, para o alto, cobertas de papel pintado, mostravam, nos seus desenhos repetidos de assuntos de caça, alguns lugares sem tinta, cujas manchas brancacentas traziam à idéia joelheiras de calças surradas. Ao lado, dominando a mesa de jantar, apumava-se um velho armário de jacarandá polido, muito bem tratado, com as vidraças bem limpas, expondo as pratas e as porcelanas de gosto moderno; a um canto dormia, esquecida na sua caixa de pinho envernizado, uma máquina de costura de Wilson, das primeiras que chegaram ao Maranhão; nos intervalos das portas simetrizavam-se quatro estudos de Julien, representando em litografia as estações do ano; defronte do guarda-louça um relógio de corrente embalava melancolicamente a sua pêndula do tamanho de um prato e apontava para as duas horas. Duas horas da tarde. Não obstante, ainda permanecia sobre a mesa a louça (Azevedo, 1881, p. 2).

Nesse contexto, a imagem atual do rio Bacanga coexiste com o retrato de objetos tão próprios da época e do contexto cultural narrado. Seguindo

adiante, vale sublinhar a duplicidade de domínio e a tricotomia típica dos lugares de memória que, de acordo com Nora (1993, p. 21), são simples e ambíguos, naturais e artificiais, sensível à experiência e de elaboração abstrata, bem como investidos de sentido simultaneamente material, simbólico e funcional. Nesse sentido, quanto ao último ponto mencionado, temos que:

Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou (Nora, 1993, p. 22).

Assim, a São Luís do final do século XIX, retratada através de representações imagéticas na obra, torna-se palco para um olhar crítico, social e cru que reflete as tensões e contradições de uma sociedade em transição, cujas marcas deixadas pelo modelo escravista ainda estão abertas e escancaradas na narrativa. A obra, contudo, não se resume a esse olhar. O autor explora então espaços icônicos de São Luís, como a Praça da Alegria, a Praia de Santo Antônio, a Praia Grande e a Rua da Estrela, que são não apenas descrições topográficas, mas também manifestações da memória cultural da cidade dotadas de aura simbólica. Em outros termos, são efetivamente os lugares de memória categorizados por Pierre Nora.

No tocante ao aspecto simbólico, vale dialogar com as considerações de Bachelard sobre *A poética do espaço*. De acordo com o autor, as imagens poéticas dos espaços ativadores de lembranças e sentimentos, embora não sejam completamente reais ou lógicas, possuem uma energia própria; elas são vividas “com todas as parcialidades da imaginação” (1979, p. 196), uma imaginação que “imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens” (1979, p. 196). Gaston Bachelard reúne, assim, um conjunto das possíveis “imagens do ser, todas as imagens múltiplas, cambiantes que, da mesma forma, ilustram a permanência do ser” (1979, p. 354).

A Rua Grande, uma das mais conhecidas da cidade até hoje, aparece como palco em duas passagens de Dias, amigo de Manuel, em *O mulato*: quando ele relata ter perseguido um ladrão até lá, antes que ele alcançasse o

“mato da Camboa” (Azevedo, 1881, p. 51), no início da história, mas também no final, quando Raimundo seguia por ela quando foi surpreendido por Dias em uma emboscada que marcaria seu fim. Assim, a Rua Grande está associada à ideia de espaço como um elemento formador de memórias e emoções, que envolve tensões, transformações e destino. Bachelard discute o poder dos espaços de evocar sentimentos profundos e duradouros, mesmo que não sejam plenamente compreendidos de forma lógica ou racional. No caso da Rua Grande, ela atua como um espaço carregado de presságios e simbolismos: inicialmente, aparece como cenário de ação, movimento e uma tentativa de justiça; ao final, se torna o local de emboscada, onde Raimundo encontra seu fim, simbolizando o destino inevitável e o corrompido senso de justiça presente na cidade e nas suas estruturas e relações sociais. Tal rua pode, portanto, ser vista como uma representação do conflito entre o indivíduo e o espaço que o cerca. Ao caminhar por ela, Raimundo não está apenas transitando fisicamente, mas também simbolicamente, lidando com forças maiores que ele mesmo e com o seu próprio destino.

Em diálogo com as imagens poéticas do espaço, a Praça da Alegria, nesse contexto, é retratada como um lugar de encontros e desencontros, onde os personagens se confrontam com as realidades sociais que os cercam. Apesar do nome sugestivo, Azevedo constrói uma praça marcada pela tristeza, onde as atividades humanas cotidianas são acentuadas por injustiças epistêmicas e envolvidas em uma atmosfera de pobreza, como sugere a retratação da vendedeira de fatos de boi, cercada por moscas, que apregoa sua mercadoria de forma “arrastada”, trabalhando para vencer a miséria. A praça, mais do que um espaço público, parece encapsular o peso da pobreza, da injustiça e da exclusão social:

A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre. De um casebre miserável, de porta e janela, ouviam-se gemer os armadores enferrujados de uma rede e uma voz tísica e aflautada, de mulher, cantar em falsete a “gentil Carolina era bela”; do outro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, seboso, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, apregoava em tom muito arrastado e melancólico: “Fígado, rins e coração!” Era uma vendedeira de fatos de boi. As crianças nuas, com as perninhas tortas pelo costume de cavalgar as ilhargas maternais, as cabeças avermelhadas pelo sol, a pele crestada os

ventrezinhos amarelentos e crescidos, corriam e guinchavam, empinando papagaios de papel. Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, suado, vermelho, afogueado, à sombra de um enorme chapéu-de-sol. Os cães, estendidos pelas calçadas, tinham uivos que pareciam gemidos humanos, movimentos irascíveis, mordiam o ar querendo morder os mosquitos. Ao longe, para as bandas de São Pantaleão, ouvia-se apregoar: “Arroz de Veneza! Mangas! Mocajubas!” Às esquinas, nas quitandas vazias, fermentava um cheiro acre de sabão da terra e aguardente. O quitandeiro, assentado sobre o balcão, cochilava a sua preguiça morrinhenta, acariciando o seu imenso e espalmado pé descalço (Azevedo, 1881, p. 1).

A descrição das crianças mal vestidas e queimadas pelo sol intensifica a sensação de um ambiente de extremo abandono social, em contraste à figura do homem branco que, ao passar eventualmente por ali, protege-se com um largo chapéu. Na Praia de Santo Antônio, a chegada dos pescadores, anunciada pela buzina monótona, sugere a repetição laboral exaustiva, ao passo que as peixeiras, descritas como mulheres negras, muito gordas e com quadris trêmulos, são figuras quase caricatas, cujos corpos parecem transmitir a dureza da vida, ao mesmo tempo que simbolizam a força de trabalho que sustenta a vida da cidade. Nesse ínterim, tal espaço transmite um enfoque no esforço físico e na rotina incessante. A Praia Grande e a Rua da Estrela, por sua vez, são espaços que evocam imagens de circulação e de trocas, como um microcosmo da vida urbana ludovicense da época, onde as diferenças sociais e raciais são acentuadas e colocadas em evidência, afinal “cruzavam-se homens esbofados e rubros; cruzavam-se os negros no carroto e os caixeiros que estavam em serviço na rua”:

Da Praia de Santo Antônio enchiam toda a cidade os sons invariáveis e monótonos de uma buzina, anunciando que os pescadores chegavam do mar; para lá convergiam, apressadas e cheias de interesse, as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas. A Praia Grande e a Rua da Estrela contrastavam todavia com o resto da cidade, porque era aquela hora justamente a de maior movimento comercial. Em todas as direções cruzavam-se homens esbofados e rubros; cruzavam-se os negros no carroto e os caixeiros que estavam em serviço na rua; avultavam os

paletós-sacos, de brim pardo, mosqueados nas espáduas e nos sovacos por grandes manchas de suor. Os corretores de escravos examinavam, à plena luz do sol, os negros e moleques que ali estavam para ser vendidos; revistavam-lhes os dentes, os pés e as virilhas; faziam-lhes perguntas sobre perguntas, batiam-lhes com a biqueira do chapéu nos ombros e nas coxas, experimentando-lhes o vigor da musculatura, como se estivessem a comprar cavalos (Azevedo, 1881, p. 1).

Azevedo expõe, através dessas imagens espaciais, a crueza do sistema escravocrata e a desumanização dos corpos negros, tratados como objetos em plena luz do dia. Mas para além da crítica social presente na narrativa, Azevedo gera, sobretudo, um sentimento de identificação a partir dos registros memorialísticos desses espaços, conforme explica Bosi:

A vida de uma rua densamente povoada é inesgotavelmente rica, se registrarmos os seus sons e movimentos. Podemos gravar a trilha sonora de uma rua durante 24 horas. Desde a primeira janela que se abre de manhã, a vassoura na calçada, as portas das lojas que se erguem, os passos de quem vai para o trabalho, conversa, cantigas... Sob essa diversidade há uma ordem e um ritmo cuja sequência é portadora de um sentimento de identificação (Bosi, 2003, p. 202).

Em oposição à aura de tristeza apontada, ironicamente, na Praça da Alegria, já discutida supra, temos a construção imagética da praia da Ponta d'Areia como lugar apropriado para recuperar a vitalidade e afastar a melancolia. Na passagem abaixo, a personagem Ana Rosa, que estava apática, sem apetite, teve como recomendação médica ir à referida praia:

O médico receitou banhos de mar na Ponta d'Areia. Foi um tempo delicioso para ela os três meses que aí passou. Os ares da costa, os banhos de choque, os longos passeios a pé, restituíram-lhe o apetite e enriqueceram-lhe o sangue. Ficou mais forte; chegou a engordar. Na Ponta d'Areia travara uma nova amizade - D. Eufrásinha (Azevedo, 1881, p. 6).

Nesse sentido, a ideia de que “nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (Halbwachs, 2006, p. 157) é evidente na forma como o autor maranhense descreve os espaços de São Luís, como a Praça da Alegria e a Praia Grande, associando-os à cultura local. Neste

sentido, a memória coletiva influencia diretamente a forma como os indivíduos percebem e se relacionam com os espaços ao seu redor. No romance, a São Luís do século XIX é apresentada não só como um espaço físico, mas como um repositório de memórias e tradições da vida ludovicense. Destaca-se que:

As lembranças se apóiam nas pedras da cidade. Se o espaço, para Merleau Ponty, é capaz de exprimir a condição do ser no mundo, a memória escolhe lugares privilegiados de onde retira sua seiva. Em primeiro lugar, a casa materna; tal como aparece nas biografias, é o centro geométrico do mundo e a cidade cresce a partir dela em todas as direções. Dela partem as ruas, as calçadas onde se desenrolou nossa vida, o bairro. Sons que voltam, sons que não voltam mais, pregões, cantilenas que recolhi e procurei gravar em pauta musical (Bosi, 2003, p. 200).

Nessa perspectiva, não se pode olvidar o espaço simbólico central: a casa, presente na narrativa a partir de um olhar mais interno, direcionado à intimidade do lar e ao cotidiano das personagens. Bachelard (1979, p. 200) afirma que “a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”, de modo que “nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (1979, p. 225). Assim, a casa de Manuel Pescada, onde Raimundo se hospedou ao retornar ao Brasil, pode ser vista como um espaço de transição e alojamento temporário. Bachelard sugere que os espaços íntimos como quartos ou casas pequenas são abrigos ocasionais que despertam lembranças e introspecções. A casa de Manuel representa o abrigo inicial para Raimundo, o lugar onde ele começa a reconstituir seu passado e confrontar suas raízes.

O escritório, à luz das observações de Bachelard (1979) sobre espaços onde habitam as coisas, como gavetas e armários, guarda segredos e memórias. O escritório da casa de Manuel é um lugar onde se realizam os negócios e as decisões que moldam a vida pública dos personagens, mas também é um espaço de isolamento. Há uma dualidade: é tanto um símbo-

lo¹ (Eliade, 1991) de poder quanto de opressão, um ambiente de assuntos que costumam ser “empurrados para debaixo do tapete”:

— Um negócio que lhe quero comunicar; particular, um bocado particular.

Ana Rosa fez logo menção de afastar-se.

— Deixa-te ficar, disse-lhe o pai. Nós vamos aqui para o escritório.

E os dois compadres, conversando em voz baixa, encaminharam-se para uma saleta que havia na frente da casa.

A saleta era pequenina, com duas janelas para a Rua da Estrela. Chão esteirado paredes forradas de papel e o teto de travessinhas de paparaúba pintadas de branco. Havia uma carteira de escrita, muito alta, com o seu mocho inclinado, um cofre de ferro, uma pilha de livros de escrituração mercantil, uma prensa, o copiador ao lado e mais um copo sujo de pó, em cujas bordas descansava um pincel chato de cabo largo; uma cadeira de palhinha, um caixão de papéis inúteis, um bico de gás e duas escarradeiras.

Ah! ainda havia na parede, sobre a secretária, um calendário do ano e outro da semana, ambos com as algibeiras pejadas de notas e recibos.

Era isto que Manuel Pedro chamava pamosamente “o seu escritório” e onde fazia a correspondência comercial (Azevedo, 1881, p. 9-10).

A varanda, por sua vez, é um espaço de transição entre o interior da casa e o mundo exterior, unindo o parapeito da janela com a vista para o Bacanga. Bachelard fala da importância dos espaços que conectam o íntimo e o público, criando uma fronteira fluida onde os sentimentos internos são expostos ao olhar externo. Na varanda, há um encontro entre o que é privado e o que é social. Para Raimundo, a varanda pode simbolizar sua posição ambígua na sociedade maranhense: ele está entre dois mundos, o dos brancos e o dos negros, o da casa e o da rua, sem pertencer plenamente a nenhum deles. Esse espaço de liminaridade reflete sua condição de mulato em uma sociedade racista, onde ele nunca pode estar totalmente confortável em nenhum dos lados.

1. Segundo Eliade (1991), “que aventura excitante seria revelar o verdadeiro papel espiritual do romance do século XIX, que não obstante todas as fórmulas científicas, realistas, sociais, foi o grande reservatório dos mitos degradados!”. Neste excerto, o historiador das religiões nos demonstra a potência do símbolo que é capaz de certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento.

Imagens arquetípicas em *O mulato*, de Aluísio Azevedo: novas tessituras nos fios da teoria e crítica literárias

A obra *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, além de ser um marco do naturalismo na literatura brasileira, também funciona como um terreno fértil para a análise das imagens arquetípicas (Jung, 2002), renovando a pesquisa literária de um clássico a partir de um novo olhar que dialoga com o campo de estudos centrado no imaginário e fundamentado nas contribuições de pensadores como Carl Jung (2002, 2014), Gaston Bachelard (1979), Gilbert Durand (2019) e Mircea Eliade (1991). Brussio reforça a inovação metodológica propiciada pela Teoria do Imaginário:

A teoria do Imaginário, de Durand (1997), é uma das propostas metodológicas mais complexas e inovadoras no final do século passado, visto que resgata o conceito de imagens e símbolos. Os símbolos constelam porque são variações de um mesmo tema arquetipal, ou seja, partem do mesmo arquétipo (Brussio, 2014, p. 53).

Segundo o pensamento de Bachelard, uma imagem é uma instância imediata e universal do psiquismo, ao passo que a imaginação é o processo de deformação e valoração das imagens percebidas; meio pelo qual o mundo se anima. De acordo com o pensador francês, as imagens obedecem a uma lógica, uma dialética e uma rítmica, de modo que o mundo das imagens comporta uma dimensão transcendental em relação ao sujeito. Além disso, a tipologia das imagens por ele estudadas contempla as imagens literárias, tendo em vista a literatura como campo mais fecundo da expressividade, com ênfase na metáfora e sua dinâmica polifônica. Assim, ainda que não intencionalmente, Aluísio constrói em *O mulato* uma série de imagens simbólicas, lógicas, rítmicas e transcendentais em relação aos personagens, ao autor e ao leitor. Brussio esclarece:

O conceito de arquétipo, com o qual trabalha Durand, provém dos estudos do grande psicólogo suíço Carl G. Jung. Para Jung (apud DURAND, 1997) a imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos, mas por outro lado é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições interiores da vida do

espírito e da vida em geral. A partir desta concepção de arquétipo é que Durand (1997) afirma que o arquétipo é uma forma dinâmica. Portanto, o arquétipo pode passar por uma constante repetição de uma mesma experiência, durante muitas gerações. Essa repetição marca aspectos estruturais que os fazem representar sistemas dinâmicos autônomos. Assim, funcionam como centros autônomos que tendem a produzir, em cada geração, a repetição e a elaboração dessas mesmas experiências. Eles se encontram isolados uns dos outros, embora possam se interpenetrar e se misturar (Brussio, 2014, p. 54).

Assim, os arquétipos são formas primordiais que, apesar de universais, ganham novos contornos dentro das narrativas literárias. Deste modo, ao longo da narrativa é possível observar a construção de símbolos arquetípicos que permeiam a jornada de Raimundo. Esses símbolos revelam camadas mais profundas da humanidade, ligando os eventos individuais a padrões universais que têm raízes em imagens primordiais e ancestrais.

Nora (1993, p. 17) assevera que “todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir em busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens”. No que tange a trajetória de Raimundo e sua vontade de conhecer suas raízes, esta traduz-se, com efeito, no ímpeto, delineado por Pierre Nora, de reconstituição das existências furtivas de onde a sua emergiu:

Em toda a sua vida, sempre longe da pátria, entre povos diversos, cheia de impressões diferentes, tomada de preocupações de estudos, jamais conseguira chegar a uma dedução lógica e satisfatória a respeito da sua procedência. Não sabia ao certo quais eram as circunstâncias em que viera ao mundo; não sabia a quem devia agradecer a vida e os bens de que dispunha. Lembrava-se, no entanto, de haver saído em pequeno do Brasil e podia jurar que nunca lhe faltara o necessário e até o supérfluo. Em Lisboa tinha ordem franca. Mas quem vinha a ser essa pessoa encarregada de acompanhá-lo de tão longe?... Seu tutor, com certeza, ou coisa que o valha, ou talvez seu próprio tio, pois, quanto ao pai, sabia Raimundo que já o não tinha quando foi para Lisboa. Não porque chegasse a conhecê-lo, nem porque se recordasse de ter ouvido de alguém o doce nome de filho, mas sabia-o por intermédio do seu correspondente e pelo que deduzia de algumas vagas reminiscências da meninice. “Sua mãe, porém, quem seria?...” Talvez alguma senhora culpada e receosa

de patentear a sua vergonha!... “Seria boa? Seria virtuosa?...” Raimundo perdia-se em conjecturas e, malgrado o seu desprendimento pelo passado, sentia alguma coisa atraí-lo irresistivelmente para a pátria. “Quem sabia se aí não descobriria a ponta do enigma?... Ele, que sempre vivera órfão de afeições legítimas e duradouras, como então seria feliz!... Ah, se chegasse a saber quem era sua mãe, perdoar-lhe-ia tudo, tudo!” O quinhão de ternura, que a ela pertencia, estava intacto no coração do filho. Era preciso entregá-lo a alguém! Era preciso desvendar as circunstâncias que determinaram o seu nascimento! (Azevedo, 1881, p. 22).

Adentrando os aspectos simbólicos que permeiam o caminho de Raimundo, é justamente essa origem que dita seu trágico destino: ela é simultaneamente início e fim, servindo-se da ambivalência enriquecedora das imagens, conforme as leis sintéticas preconizadas por Bachelard (Durand, 2019), teórico que ensina que toda relação entre matérias imaginadas se enriquece de suas oposições (ambivalência de valores, dialética de imagens). Raimundo era filho de uma escrava e seu dono, mas cresceu sem saber quem era sua mãe: “nasceu numa fazenda de escravos na Vila do Rosário, muitos anos depois que seu pai, José Pedro da Silva aí se refugiara, corrido do Pará ao grito de ‘Mata bicudo!’ nas revoltas de 1831” (Azevedo, 1881, p. 23).

Fica evidente que na narrativa, apesar de Raimundo não conhecer a própria história, ela não só era conhecida pelos outros como aquilo determinaria toda sua vivência na cidade. Viveu uma boa vida: saiu do interior do Maranhão para a capital ainda criança, onde morou com seu tio, Manuel Pescada, passando uma parte da infância convivendo com sua prima Ana Rosa, até ir à Portugal, onde cursa Direito. Nesse sentido, analisando os arquétipos centrais do narrador sobre a trajetória de Raimundo, esse personagem emerge como o arquétipo do herói trágico (Jung, 2002). Inicialmente, ele personifica o símbolo ascensional (Durand, 2019), associado ao sucesso e à esperança de mudança social, como discutir-se-á adiante. Sua educação na Europa, sua carreira como advogado e o retorno ao Brasil sugerem um trajeto de ascensão, típico dos símbolos que evocam elevação e conquista.

A cidade de São Luís, descrita com detalhes imagéticos, é o palco onde esse embate entre ascensão e queda ocorre, remetendo à dualidade dos símbolos arquetípicos do herói. Nesse contexto, Raimundo encarna também o

arquétipo do forasteiro ou do estrangeiro, alguém que retorna a um lugar de origem, mas que já não pertence a ele, enfrentando a rejeição e a hostilidade de seu próprio povo. Essa imagem do “exilado em sua terra natal” dialoga com o conceito de alteridade e deslocamento, evidenciando a crise de identidade e a dificuldade de integração num espaço que, teoricamente, deveria ser o seu lar.

Relembrando a associação feita por Bachelard, entre valorização e verticalização, Durand (2019, p. 127) percebe-se que os símbolos ascensionais estão vinculados às imagens de elevação, luz e progresso, de modo que “é portanto natural que esses esquemas axiomáticos da verticalização sensibilizem e valorizem positivamente todas as representações da verticalidade, da ascensão à elevação” (Durand, 2019, p. 127). No início de *O mulato*, Raimundo está associado a essa simbologia. Educado no exterior e reconhecido por suas capacidades intelectuais e profissionais, ele parece estar destinado ao sucesso. Observemos, assim, alguns dos símbolos dessa ascensão na narrativa, conforme destacado abaixo, reforçando o ponto aqui discutido:

Outros afaçavam que Raimundo era sócio capitalista da casa de Manuel. Discutiam-lhe a roupa, o modo de andar, a cor e os cabelos. O Luisinho Língua de Prata afirmava que ele “tinha casta”.

Entretanto os três **subiam** a Rua da Estrela.

Chegados a casa, onde já havia pronto um quarto (Azevedo, 1881, p. 21, grifo nosso).

E, chegando a esta conclusão, sentia-se feliz, independente, seguro contra as misérias da vida, **cheio de confiança no futuro**. “E por que não havia de fazer carreira? Ninguém podia ter melhores intenções do que ele?. Não era um vadio, nem homem de maus instintos; aspirava ao casamento, à estabilidade; queria, no remanso de sua casa, entregar-se ao trabalho sério, tirar partido do que estudara, do que aprendera na Alemanha, na França, na Suíça e nos Estados Unidos. Faltava-lhe apenas vir ao Maranhão e liquidar os seus negócios. — Pois bem! cá estava — era **aviar** e pôr-se de novo a caminho!” (Azevedo, 1881, p. 23, grifo nosso).

Foi nessa **bela disposição de espírito, feliz e cheio de esperanças no futuro** que Raimundo tomou o “Cruzeiro” e partiu para a capital de São Luís do Maranhão (Azevedo, 1881, p. 36, grifo nosso).

Assim, o começo de sua trajetória aponta para uma tentativa de escapar dos preconceitos raciais e obstáculos sociais que o circundavam, a partir de uma perspectiva ascensional, a sua formação em Direito na Europa prevaleceria sobre a cor da pele (o racismo). Há uma expectativa de que, por meio da educação e do trabalho, ele possa transcender as barreiras próprias da estrutura pré-abolicionista, mas ainda essencialmente racista, da sociedade da São Luís do século XIX.

O trecho recortado para demonstrar a ascensão de Raimundo, com a passagem de outros personagens subindo a Rua da Estrela se opõe ao acontecimento no final da história, conforme informava o circular de seu velório, a ocorrer no “féretro da casa de seu inconsolável tio à Rua da Estrela nº 80” (Azevedo, 1881, p. 200). Conforme o exposto, observamos que a cidade, um dos cenários importantes da trama, simboliza o espaço de convergência entre a ascensão social e a inevitável queda de Raimundo. Se o início da trajetória se apresenta como um processo de ascensão, sua morte representa o colapso dessa promessa de progresso. Essa representação da queda, símbolo catamórfico (Durand, 2019), contrasta, assim, com a imagem do herói tradicional, que privilegia a ascensão e rejeita a derrota ou o fracasso como parte da linguagem heroica. Isto porque “a atitude heroica [...] naturalmente persegue esquemas de discurso ancorados na ascensão e jamais na queda. Não cabe na linguagem heroica a derrota ou o fracasso” (De Carvalho, 2021, p. 14).

Para Durand (2019), os símbolos catamórficos relacionam-se às imagens da queda, o medo da dor, a vertigem, o castigo, estando associados à ideia de degradação e ao fracasso. Esses símbolos guardam relação com as inquietações humanas em face do desconhecido, da temporalidade e da própria existência:

A terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, parece-nos residir nas imagens dinâmicas da queda. A queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas, e Bachelard tem razão em ver neste esquema catamórfico uma metáfora realmente axiomática. Verificaremos, de resto, que esta

metáfora é solidária dos símbolos das trevas e da agitação [...]. Para o bípede vertical que somos, o sentido da queda e da gravidade acompanha todas as nossas primeiras tentativas autocinéticas e locomotoras. Uma vez que a queda está, de resto, ligada, como nota Bachelard, à rapidez do movimento, à aceleração e às trevas, poderá vir a ser a experiência dolorosa fundamental e que constitua para a consciência a componente dinâmica de qualquer representação do movimento e da temporalidade. A queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo, “dá-nos a conhecer o tempo que fulmina” (Durand, 2019, p. 111-113).

Vejamos algumas passagens que simbolizam essa decadência na jornada de Raimundo, compondo o símbolo da queda, frequentemente associado à sensação de vertigem:

Mas, de improviso, chegava-lhe Ana Rosa à lembrança, e o infeliz desabava num **grande desânimo, vencido e humilhado**.

E deixava **cair** a cabeça na palma das mãos, a soluçar.

Por este tempo, Manuel acabava de expor à filha a necessidade absoluta de não pensar em Raimundo (Azevedo, 1881, p. 140, grifo nosso).

O Freitas aproveitou logo a ocasião para dizer dogmaticamente aos seus companheiros de secretaria:

— Acontece, meus senhores, com um boato, que corre a província, o mesmo que com uma pedra levada pela enxurrada da chuva; à proporção que rola, de rua em rua, de beco em beco, de fosso em fosso, vão-se-lhe apegando toda sorte de trapos e imundícias que encontra na sua **vertiginosa** carreira; de sorte que, ao chegar à boca-de-lobo, já se lhe não reconhece a primitiva forma. Do mesmo feitio, quando uma notícia chega a **cair no esquecimento**, já tão desfigurada vai de si, que da própria não conserva mais do que a origem! (Azevedo, 1881, p. 146, grifo nosso).

— Então, sou tua! Olha, saíamos daqui! já! fuja! Leva-me para onde quiseres! Fazes de mim o que entenderes!

E **deixou cair** o rosto sobre o peito dele, e abraçou-o estreitamente.

Raimundo estava imóvel, **medroso de sucumbir**, entalado numa profunda comoção (Azevedo, 1881, p. 163, grifo nosso).

Ana Rosa **estremeceu toda, deu um grito, ficou lívida, levou as mãos aos olhos**. Parecia-lhe ter reconhecido Raimundo naquele corpo ensanguentado. Duvidou e, sem ânimo de formular um pensamento, abriu de súbito as vidraças.

Era, com efeito, ele.

O povo olhou todo para cima e viu uma coisa horrível. Ana Rosa, **convulsa, doida**, firmando no patamar das janelas as mãos, como duas garras, entranhava as unhas na madeira do balcão, com os olhos a rolar sinistramente e com um riso medonho a escancarar-lhe a boca, **as ventas dilatadas, os membros hirtos**.

De repente, soltou um novo rugido e **caiu** de costas.

A mãe-preta acudira logo e arrastou-a para o quarto.

A moça deixou atrás de si, pelo chão, um grosso rastro de sangue, que lhe escorria debaixo das saias, tingindo-lhe os pés. E, no lugar da **queda**, ficou no assoalho uma enorme poça vermelha (Azevedo, 1881, p. 199).

Raimundo tem seu destino condicionado, desde o início, por sua origem bastarda, tendo um fim marcado pela violência ao ser assassinado na Rua Grande, na emboscada arquitetada por Dias, remetendo à imagem da queda, um símbolo catamórfico que ressoa não apenas individualmente, mas que adentra uma esfera coletiva. A emboscada final, tramada por Dias, marca assim com o símbolo catamórfico da queda a destruição de Raimundo:

Nisto, rangeu a fechadura. Aquela porta ia abrir-se como um túmulo, onde o miserável sentia resvalar o seu futuro e a sua felicidade; no entanto, tamanha calamidade dependia de tão pouco! O grande obstáculo da sua vida estava ali, a dois passos, em magnífica posição para um tiro. Dias fechou os olhos e concentrou toda a energia no dedo que devia puxar o gatilho. A bala partiu, e Raimundo, com um gemido, prostrou-se contra a parede (Azevedo, 1881, p. 196).

O desfecho trágico é que “o cadáver fora recolhido pela Santa Casa de Misericórdia; procedeu-se a um corpo de delito; verificou-se que o paciente morrera a tiro de bala, mas a polícia não descobriu o assassino” (Azevedo, 1881, p. 200). Cabe ressaltar aqui que as trajetórias de Raimundo e de Dias contrastam duramente: ambos desejam casar-se com Ana Rosa, mas apenas um é bem-visto socialmente e tem um desfecho que lhe é positivo.

Ironicamente, não é o rapaz bem-educado e culto por quem reciprocamente nutria amor, mas sim o comerciante que foi, inclusive, o responsável por ceifar a vida do outro em plena luz do dia. Conforme descreve Aluísio, “o Dias, que completava o pessoal da casa de Manuel Pescada, era um tipo fechado como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior” (Azevedo, 1881, p. 17). O comerciante enxerga a morte de Raimundo como um meio para alcançar seu objetivo de casar-se com Ana Rosa e, além disso, salvar-lhe a reputação social.

Outro símbolo catamórfico expresso na narrativa é o próprio tempo, que de acordo com Durand (2019), conforme discutido alhures, exprime a angústia da humanidade diante da morte: Aluísio frequentemente relata cenas que retratam relógios, badaladas e a relação das personagens com o tempo, geralmente preocupadas com a hora, impacientes ou apressadas: “Quê?... interjeicionou o negociante, olhando para o relógio da varanda. Quatro e meia! E eu que ainda tinha de ir hoje tratar do despacho de um açúcar!” (Azevedo, 1881, p. 14); “O cônego teve uma risota. — Que mi-tra!... julgou com os seus botões. Em seguida, atravessou a varanda, muito apressado” (Azevedo, 1881, p. 15). Vejamos outro recorte:

O tempo corria. [...] O relógio bateu uma badalada. Eram sete e meia. [...] Ana Rosa voltou à varanda; tinha as mãos frias; o coração queria saltar-lhe de dentro. Sentia uma impaciência saturada de medo; [...] Decorreu um quarto de hora. [...] Faltavam cinco para as oito (Azevedo, 1881, p. 184).

Tais menções temporais não podem passar despercebidas: são de grande importância simbólica para narrativa, uma vez que parecem contar o *tic-tac* para o desfecho inevitável de Raimundo. Na passagem que logo antecede o fim do protagonista, Aluísio constrói uma imagem permeada de tensão, com a cadência dos passos ouvidos por Raimundo marcando, quase que como uma bomba-relógio, o que está prestes a acontecer:

E Raimundo ficou a escutar os passos sonoros do rondante, cadenciados com a regularidade monótona de uma pêndula.
Deram três horas. Chuviscava.
Raimundo levantou-se e seguiu pela Rua Grande. “Agora talvez dormisse um pouco... Estava tão fatigado!..” (Azevedo, 1881, p. 196).

A emboscada na Rua Grande, um dos lugares de maior movimento da cidade, tem um significado simbólico forte. A Rua Grande, com seu dinamismo comercial e agitação, contrasta com o fim de Raimundo, que acontece ali de forma inesperada. Essa morte brutal expõe as camadas subterrâneas da sociedade que, apesar das aparências de progresso e modernidade, são regidas por valores arcaicos, marcados pelo preconceito racial e pela violência. O ato de cair em um lugar de fluxo e movimento também carrega um simbolismo de efemeridade e movimento. Ora, apesar da morte de Raimundo, a vida segue em São Luís, onde as memórias individuais vão se perdendo para dar espaço à memória coletiva, esse todo onde elas se incorporam. Após um tempo Ana Rosa, assim como a cidade, segue em frente. No dia seguinte a morte de Raimundo, no entanto, a cidade ainda está tomada pelo luto, sem grande movimentação:

Amanhecera um dia enfadonho, cheio de chuviscos e umidade. Pouca gente pela rua; nenhum sol, e um aborrecimento geral a abrir a boca por toda parte. Grossas nuvens, grávidas e sombrias, arrastavam-se pelo espaço, no peso da sua hidropisia; o ar mal podia contê-las. Ouvia-se um trovejar ao longe, que lembrava o rolar de balas de peça por um assoalho. A casa de Manuel tinha a silenciosa quietação do luto; as janelas fechadas; os moradores tristes; a varanda e a sala de visitas totalmente desertas. Embaixo, no armazém, os caixeiros fingiam não saber de nada. Os pretos cochichavam na cozinha, com medo de falar alto, e iam dar trela à vizinhança, onde se comentava já o escândalo da véspera (Azevedo, 1881, p. 196).

O apagamento de Raimundo na história, marcado por obstáculos de estruturas racistas de poder, reflete o fim de um mundo na narrativa. Nas palavras de Bosi, temos que “todos os povos procuram através da cultura exorcizar o fim do mundo, que é o desastre de todo o projeto, a dispersão, a agonia da cidade, a ruptura da vida cotidiana que nos é tão cara. O silêncio no meio da narrativa expressa, muitas vezes, o fim de um mundo” (Bosi, 2003, p. 208).

Considerações finais

Analisar um romance como *O mulato*, de Aluísio Azevedo leva-nos a refletir sobre a importância dos clássicos e do cânone literário enquanto construções culturais que refletem valores estéticos e históricos da nossa sociedade. Mais do que isso, esse exercício de análise sempre nos coloca diante do desafio de trazer novas leituras e abordagens teóricas e epistemológicas para lidar com a compreensão de uma tradição cultural e literária, representativa de uma época, de um estilo literário ou de uma sociedade.

A leitura de *O mulato* por meio das imagens arquetípicas nos oferece uma nova perspectiva sobre a obra de Aluísio Azevedo, revelando como a narrativa pode ser compreendida dentro de uma tradição de símbolos universais. Na obra, a imaginação literária é capaz de criar imagens que condensam sentimentos e memórias, permitindo ao leitor acessar os arquétipos (Jung, 2002) que residem nas profundezas da memória coletiva (Halbwachs, 2006). A trajetória de Raimundo, assim, pode ser lida como uma metáfora das lutas universais do ser humano, que tenta, muitas vezes em vão, transcender as limitações impostas por uma realidade social opressora.

O herói ascensional que é interrompido por uma queda que simboliza os aspectos catamórficos de sua jornada tem seu destino inextricavelmente ligado às forças sociais e raciais que permeiam a sociedade onde se insere, conforme seu espaço e sua época. As imagens arquetípicas (Durand, 2019), presentes na construção simbólica do romance, enriquecem nossa compreensão dos conflitos internos e externos que Raimundo enfrenta, bem como das estruturas maiores de poder que o condenam. Assim, *O mulato* emerge não apenas como uma crítica social, mas também como uma narrativa profundamente conectada às dinâmicas arquetípicas do inconsciente coletivo (Jung, 2014).

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: <<https://www.baixelivros.com.br/download-gratuito?o-mulato.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. Tradução de António da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

BOSI, Ecléa. Memória da cidade: lembranças paulistanas. *Estudos avançados*, v. 17, p. 198-211, 2003.

BRUSSIO, J. C. *Imagens arquetípicas na relação professor-aluno na escola: em busca de encantamento no processo ensino-aprendizagem*. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

DE CARVALHO, Rogério Gonçalves. Mitohermenêutica de filmes hollywoodianos de acordo com o imaginário de Gilbert Durand. GIS-Gesto, *Imagem e Som-Revista de Antropologia*, v. 1, 2021.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S. l.], v. 10, 1993.

A presença do gótico em *A virgem da tapera*, de João Clímaco Lobato

Elijames Moraes dos Santos Muniz

Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira

Alexandra Araujo Monteiro

Introdução

A virgem da tapera, de João Clímaco Lobato, é uma obra composta por onze capítulos mais o epílogo. Neste último, a voz narradora dedica a obra citada à escritora Maria Firmina dos Reis, a quem escreve um prefácio intitulado “Senhora”, no qual oferece a narrativa ao público feminino, como se vê no trecho: “Oh! Deus vos fadou uma alma poeta; um coração inspirado colocou Ele no vosso peito. Eu vos invejo” (Lobato, 2023, p. 22). Embora o prefácio destaque traços sentimentais que seriam pertencentes a tal público, quando a narrativa se abre notamos que tal sentimento mistura-se à uma espécie de fantasia e idealização feminina. Essa percepção se faz notar logo no princípio dos acontecimentos, os quais envolvem o jovem Álvaro que, comprometido com Adélia, apaixona-se por Virgínia – um fantasma.

Nessa triangulação, somos envolvidos por uma característica que se pode traduzir como fuga da realidade¹, uma vez que esse amor por Virgínia soa de modo sobrenatural ao leitor. Além disso, a voz da narrativa se apresenta de forma receosa, de modo que tenta aproximar-se do público, ora como irmão: “com desvanecimento aceitei o título de irmão que me destes, é porque me orgulho dele...” (Lobato, 2023, p. 23); ora, como pai de suas personagens, Adélia e Virgínia, “escolhei entre elas a que tiver sentimentos tão puros, tão meigos, e melancólicos como de vossa alma...”. Esses traços sentimentais das mulheres na condução dos acontecimentos revelam-se como estratégias narrativas adotadas pelo autor, o que chama atenção para o caráter novelesco da obra.

1. Típica do romantismo, da segunda geração.

Ademais, além de se situar como um romance, *A virgem da tapera*, articula-se ao gênero novela, sobretudo quando se observa que a voz narradora dialoga com o provável público leitor, ao explicar os fatos anteriores. Nesse sentido, Moisés (2006) argumenta que a novela fantasia, mas, não interroga, e por estar mais próxima da vida diária acaba por refletir a subjetividade do leitor.

Após pensarmos sobre esses aspectos que giram em torno da obra de J. Clímaco Lobato (1829-1897), propomos nestas pretensas páginas analisar de que maneira as características e os acontecimentos da narrativa de *A virgem da tapera*, sugerem um entendimento sobre a obra como um romance gótico. A partir deste foram desdobrados os objetivos específicos, a saber: compreender como o texto citado propõe um diálogo entre o gênero romance e a história empírica²; entender de que maneira as estratégias da narrativa contribuem para que percebamos os elementos do gótico e do fantástico ao longo dos acontecimentos de *A virgem da tapera*.

Para atingir tais objetivos, os quais versam sobre os gêneros narrativos e o elemento empírico da história, e ainda a respeito da presença do gótico no romance, tema este que, por muito tempo, esteve à margem da crítica e da historiografia literárias brasileiras, buscamos fundamentos no trabalho de Júlio França (2017); Todorov (2004); Mikhail Bakhtin (2019); Luiz Costa Lima (2009), entre outros que contribuem para o diálogo nesse campo de estudo aqui delineado.

Posto isso, dividimos este trabalho em seções para melhor compreensão do objeto teórico e da análise do *corpus*, a saber: parte introdutória; o desenvolvimento dividido em três partes, “O romance e sua teorização: um breve contexto”; a segunda, “Do empírico ao romance: linguagem e imagem em *A virgem da tapera*” e a outra intitulada “*A virgem da tapera*: o romance e as marcas do gótico”, e por última “À guisa de conclusão”.

O romance e sua teorização: um breve contexto

Entendido como gênero moderno, o romance dispõe de um conjunto de imagens, as quais são representadas pela linguagem, objeto de sua própria conjuntura. Desse modo, podemos afirmar, ainda, que o roman-

2. Referimo-nos ao processo de teorização do romance.

ce era reconhecido como um gênero misto, principalmente ao longo do Classicismo, por volta dos séculos XVII e XVIII. Nesse sentido, Lima (2009) contribui para a nossa discussão, pois, observa o desenvolvimento do romance em três momentos: à época da Reforma Protestante, através dos estudos de Hegel e por meio da publicação da obra de Lukács.

A começar pela Reforma Protestante, vemos que antes desta, príncipes e cardeais professaram certo entusiasmo pelas artes e letras pagãs, considerando também uma influência do Renascimento. Inserimos a esse contexto também o *Tratado sobre a história dos romances*, de Pierre-Daniel Huet, clérigo francês, que escreveu a obra citada em 1670.

Através da leitura de Lima (2009) sobre Huet, podemos tomar conhecimento de como o clérigo definia o romance: “relatos fingidos de aventuras amorosas, escritos em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores”. Huet filia-se a Aristóteles, com ressalvas, uma vez que fora “corrigido” pelos humanistas, influenciado pela igreja.

Para Lima (2009), isso mostra o processo de separação entre Ocidente e Oriente, na perspectiva de Homero, pois, conforme Huet, Homero trouxera do Oriente o espírito fabuloso, o que o fez inventar os poemas que deixou. Ainda segundo o clérigo francês, a fábula seria ficção de coisas que não sucederam e não puderam suceder.

Embora falasse sobre o romance, Huet justificava a prevenção contra as ficções: “elas são o produto de povos demasiado imaginativos. O controle, automaticamente aludido, encontra uma justificativa extra: ele é a prova de que o bom ocidental, ainda quando o conheça, não se deixa fascinar pelo canto das sereias” (Lima, 2009, p. 159).

Nesse período o romance não se dirige às plateias cultas, enquanto na Espanha e na Itália a Contrarreforma “afiava os dentes”, ocorre então o controle sobre o romance. Na França isso não acontecia, pois o país era considerado mais liberal, a exemplo da liberdade que o homem francês teve no trato com as mulheres, e que Lima intitula “galanteria”. A França acaba gerando um caminho para a liberação do romance:

[...] em palavras mais explícitas: a domesticação das relações entre os sexos por meio da galanteria permitiu que a autoridade eclesiástica explicitasse pontualmente por que a licença poética não se estendera até ao romance e porque, no caso francês, poderia sê-lo (Lima, 2009, p. 161).

O segundo momento descrito por Lima se trata do curso de estética de Hegel e a relação com o romance. O filósofo apresentara um ponto de vista interno e externo. O primeiro definia a arte como um movimento, e o segundo afirmava que a arte encontra seu ápice na Grécia antiga, o tempo da arte clássica.

Nessa perspectiva encontraríamos o sentido do romantismo para Hegel: “para ele, o romântico se caracteriza por tomar o mundo tão-só como o palco em que se encena ‘a luta interior do ser humano em si mesmo’” (Lima, 2009, p. 165). Hegel destaca o papel desempenhado pela Reforma no realce da “interioridade do sentimento e do pensamento”, ou seja, o romantismo, influenciado pela Reforma, adquire um caráter espiritual.

Embora o protestantismo seja relativamente recente, seria o responsável pela direção interiorizante de todo o romantismo. A limitação de Hegel encontra-se na sua forma de entender o romance: “a moderna épica burguesa”. Ele não via no conteúdo do gênero, sua configuração expressiva.

Lukács provavelmente lhe daria seguimento, pois ele publica como artigo *A teoria do romance* em 1916, e em 1920 a publica como livro. É a obra mais importante de Lukács antes de sua adesão ao marxismo, em que destacava a influência de Hegel sobre as relações entre a épica e o romance. Nesse sentido, Lima acredita que o crítico literário tinha a linguagem próxima a dos primeiros românticos.

Lukács pensou em formas de expressão básicas: drama, lírica e épica. Assim, ele afirmava que só a totalidade da vida em sociedade, isto é, a vida empírica, seria capaz de conferir sentido pleno à obra (Lima, 2009, p. 171). O pensamento hegeliano foi prejudicial para o Lukács crítico literário, como fala Lima, pois ele se norteava pelos aspectos mais formais do romance. Nesse sentido, Mikhail Bakhtin é o oposto de Lukács.

Segundo Lima (2009), se insistimos em examinar o romance sob o prisma da forma, a primeira utilidade da reflexão de Bakhtin consiste em realçar o romance como um gênero sem regras preestabelecidas. Por isso, está constantemente sujeito a novos desenvolvimentos e a outra dimensão, “o signo-enquanto-sentindo engendra sua própria significação (mimese assume função produtiva)” (Lima, 2009, p. 173 e 175).

Do empírico ao romance: linguagem e imagem em *A virgem da tapera*

Bakhtin destaca cinco tipos do enfoque estilístico do discurso romanesco: análise do discurso direto do autor; descrição linguística neutra da linguagem do romancista; seleção da corrente literária do escritor; e o seu estilo individual. Características que tornam o romance um gênero retórico.

Esse conjunto analítico se desvia de um propósito maior, a evolução do romance como gênero literário, pois, considera apenas “uma linguagem poética comum”. É como se autor e obra fossem separados ao se fazer uma análise considerando apenas os elementos já citados, “empanam totalmente a nossa vista para as grandes linhas estilísticas, determinadas pela evolução do romance enquanto gênero específico” (Bakhtin, 2019, p. 14).

Nesse sentido, Bakhtin argumenta que o discurso romanesco vive “uma vida totalmente específica”, que não pode ser entendida apenas sob o ponto de vista de categorias estilísticas. Bakhtin (2019, p. 15), ilustra, por assim dizer, essa ideia através de Púchkin, quando descreve a escrita de um outro autor, chamado Liênski, e diz o seguinte: “assim ele escrevia, era obscuro e preguiçoso”. Sobre isso, acrescenta mais adiante que

estamos de fato diante da imagem do canto de Liênski, não de uma imagem poética em sentido restrito, mas de uma imagem tipicamente romanesca – é a imagem da linguagem do outro, neste caso a imagem do estilo poético do outro (romântico-sentimental) (Bakhtin, 2019, p. 15-6)

Dessa maneira, o “outro” e seu fazer linguístico é que compõem a imagem romanesca desenvolvida pelo autor, ambos, autor e outro, numa intrincada relação linguística. Essa relação, pautada pela representação, influencia o discurso direto do autor, “que percebe as limitações e a incompletude do discurso” (Bakhtin, 2019, p. 17). A partir disso, vê-se que o autor se encontra em uma relação dialógica, na qual “conversa” com a totalidade do estilo do romance, bem como com as imagens produzidas pela linguagem:

O autor representa essa linguagem conversando com ela, e a conversa adentra a imagem da linguagem, dialogiza essa imagem de dentro para

fora. E assim são todas as imagens romanescas substanciais: trata-se de imagens interiormente dialogizadas de linguagens alheias, de estilos, de concepções de mundo alheios... (Bakhtin, 2019, p. 18-19).

A relação dialógica proposta por Bakhtin revela o romance como “um sistema de linguagens que se interiluminam dialogicamente” (Bakhtin, 2019, p. 19-20). Tal dialogismo mostra o caráter heterodiscursivo da linguagem do romance, ao passo em que esta representa como também serve de representação, quando se trata das imagens desenvolvidas pelo discurso romanescos. Em outras palavras, o romance dispõe de um conjunto de gêneros e seu objeto é a linguagem, responsável pela representação de imagens.

A exemplo disso, podemos citar o momento da narrativa de J. Clímaco Lobato em que o protagonista, Álvaro, se encontra em uma tapera, observando que tal espaço se tratava, em um período remoto, de uma imponente fazenda. Além disso, a voz narradora conceitua a palavra tapera, “em língua brasílica, significa: lugar ou situação abandonada; e nas ribeiras do Itapecuru, antigamente empório da lavoura da Província, por conseguinte também da riqueza, hoje se encontram muitas tapersas” (Lobato, 2023, p. 33).

A imagem da tapera, que se forma através do conceito anteriormente citado, nos permite retomar novamente o trabalho de Bakhtin; que argumenta ter havido a libertação da consciência em relação ao discurso direto, o que ocasionou uma distância entre a linguagem e a realidade, “que era a condição necessária para a criação de formas autenticamente realistas do discurso”. (Bakhtin, 2019, p. 35).

Cria-se então um distanciamento entre expressão e representação, que resulta em uma nova forma de trabalhar a linguagem: “o criador começava a olhá-la de fora, com olhos estranhos, do ponto de vista de outra linguagem e de outros estilos possíveis” (Bakhtin, 2019, p. 35).

Além disso, devemos ressaltar como a nova forma de trabalho sobre a linguagem influencia a criação literária, pois, desenvolve-se uma relação de reciprocidade entre a consciência criadora (o sujeito escrevente) e a linguagem do outro. Um exemplo disso é a influência do helenismo sobre a literatura latina e romana:

Do ponto de vista do plurilinguismo, Roma é apenas a última etapa do Helenismo, etapa que se concluiu com a transferência, para o mundo bárbaro da Europa, de um plurilinguismo essencial, e com a criação de um novo tipo de plurilinguismo medieval (Bakhtin, 2019, p. 39).

O latim, o grego e as línguas europeias, e as respectivas culturas dessas línguas, formam uma base para o romance. A esse conjunto de línguas, Bakhtin intitula plurilinguismo o qual revela, ao longo da história, o romance europeu da Idade Moderna, ainda no século XVII. Assim, observamos que o problema da diferenciação interna de toda língua nacional poderia ser um argumento para o nacionalismo presente em alguns romances brasileiros, quando do início do período romântico.

Diante disso, podemos dizer que o *A virgem da tapera* dispõe de características que dialogam com o nacionalismo, a exemplo da própria tapera, que representa, entre outras coisas, a decadência das grandes fazendas desenvolvidas através do trabalho escravo. Esse desenvolvimento foi marcante nas regiões das cidades de Itapecuru e Caxias. Ademais, vale destacar que, além das taperas, a voz narradora faz alusão à Balaiada, revolta popular ocorrida entre 1838 e 1841 no Maranhão.

Nesse sentido, há, também, um diálogo com o gênero novela quando se trata do tempo. Lobato situa a sua obra no ano de 1800, pontuando elementos que vão culminar com o movimento da Balaiada. Esse tempo dos acontecimentos coaduna com o argumento de Moisés (2006, p. 115), quando diz: “o novelista inculca a ideia de que o tempo transcorrido de um episódio a outro encerra especial relevância”. Assim, a própria narrativa em questão nos dá sinais a respeito dessa temporalidade que norteia o leitor no percurso do romance, como se vê: “Oito dias são passados depois que da casa de Gomes saiu um féretro que encerrava o cadáver de Virgínia” (Lobato, 2023, p. 137).

Essas características nos permitem estabelecer um diálogo com o pensamento de Bakhtin, quando afirma que o romance era reconhecido como um gênero misto. Dessa maneira, retomamos *A virgem da tapera*, citando alguns acontecimentos que situam esta obra como um gênero misto: a menção à Balaiada, quando Álvaro visita a tapera pela primeira vez (Lobato, 2023, p. 33); a canção entoada por Virgínia ao deparar-se

com Álvaro pela primeira vez na tapera (Lobato, 2023, p. 38); e a canção entoada por Adélia com o auxílio de uma harpa (Lobato, 2023, p. 49).

Dessa maneira, podemos citar também o prefácio da obra de J. Clímaco Lobato, pois, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor a obra já citada, ele expressa o desejo de que sua narrativa tenha uma boa recepção pelo público específico, o feminino: “Para vós exclusivamente escrevi este romance, recebei-o como uma oferta, ainda que sem valia, de quem tanto vos admira” (Lobato, 2023, p. 23).

A nosso ver, essa é uma estratégia narrativa utilizada pelo autor, assim como a retrospectiva. Pois, à exceção do primeiro capítulo, o início dos capítulos dois, seis e oito busca fazer uma retrospectiva dos acontecimentos anteriores. Quanto ao início dos demais, a voz narradora destaca a passagem de tempo. No início do capítulo dois, por exemplo, o narrador, como se estivesse em um suposto diálogo com seu leitor, comenta:

O mancebo que vimos viajando pelo rio Itapecuru **e de quem até agora não sabemos o nome**³era filho de Guido, rico comerciante da capital, e que possuía uma fazenda próximo à Vila do Itapecuru-Mirim, da qual era administrador e para onde se dirigia; chamava-se Álvaro (Lobato, 2023, p. 41).

Nesse sentido, o romance é o único gênero em construção, que influencia ainda o processo de formação da própria realidade. Ao destacar a importância do romance para a Idade Moderna, Bakhtin (2019, p. 71) argumenta que “é quem [o romance] melhor expressa as tendências da formação de um novo mundo, pois é o único gênero concebido por esse mundo”. Tomando como base a concepção de romance moderno, Bakhtin (2019), percebemos como J. Clímaco Lobato articula em o *A virgem da tapera*, elementos que envolvem acontecimentos históricos mobilizando assim um cenário criativo. Uma construção revestida por aspectos da realidade e da ficção, sem perder de vista uma estética da linguagem artística (poética), que move os sentidos do leitor ao apresentar uma mistura sublime e gótica na narrativa.

3. Grifo nosso.

A virgem da tapera: o romance e as marcas do gótico

No ensaio intitulado “O sequestro do gótico no Brasil”, Júlio França (2017) defende que a literatura brasileira “é muito mais tributária do Gótico” (p. 111). A justificativa está, entre outros pontos, nos fatos que marcam nossa literatura, ainda no século XIX. É nesse momento que nos deparamos com o auge de uma escrita que possui marcas do grotesco, como se pode observar nos contos de Álvares de Azevedo, em seu livro impactante o *Noite na taverna* (1855), os quais revelaram uma aura sombria em face das demais narrativas que se manifestavam naquela época. Passado esse período, notamos muitas transformações no cenário literário nacional, principalmente na passagem do século XIX ao XX, de modo que os elementos *góticos*⁴ se tornam, para as convenções literárias brasileiras, “um ponto fora da curva da unidade da historiografia”, como assinala França (2017, p. 114).

Seja em virtude de contextos sociais seja em decorrência de aspectos políticos, a escrita dos autores dessas gerações seculares tenta refletir certas mudanças que, sem dúvidas, afastam-se um pouco desse campo *gótico*. Contudo, ao nos depararmos com o texto de João Clímaco Lobato, intitulado *A virgem da tapera* (2023), é possível notar como a temática apontada anteriormente vem à tona, o que nos faz repensar a natureza dessa questão. Com uma narrativa que soa enigmática, o romance se passa em alguns ambientes: a tapera, onde Álvaro encontra Virgínia pela primeira vez; as tapeiras que, anteriormente, eram grandes fazendas; e a casa dos pais de Adélia.

Essa narrativa de João Clímaco Lobato que, esteve por muito tempo silenciada, ressurgiu de maneira provocante no cenário literário brasileiro. O texto original cuja data é de “20 de dezembro de 1861 (nº 290, p. 2)”, mas “anunciado como estando no prelo pelo jornal *Publicador Maranhense*”, ressurgiu numa edição⁵ que conserva a gênese do título: *A virgem da tapera* (2023)⁶. A partir desse encontro, acreditamos ser oportuno entender a respeito desse lugar do *gótico* na literatura brasileira moderna e de que forma ele se manifesta no romance de Lobato. Esta questão que toca o campo da

4. Para dar ênfase ao termo, optamos por usar *gótico* em *itálico*;

5. Graças ao trabalho, *a priori*, feito pela profa. Maria Aparecida Ribeiro, da Universidade de Coimbra, e coordenado no Brasil pelo Prof. Henrique Borralho.

6. Publicado pela Editora UEMA.

historiografia, nos permite dizer que neste contexto de um modernismo nacional nos deparamos com uma narrativa bem peculiar.

Vista como habitat de seres “diabólicos ou celestiais” (Lobato, 2013, p. 357), a tapera é um lugar que desperta no imaginário das pessoas da região, acontecimentos lendários que se confundem, ou se misturam, a eventos da história do maranhão, que até 1774 era uma província que coexistia com a do Grão-Pará.

Não obstante a isso, a narrativa aponta que, logo “depois da anistia de 22 de agosto de 1840, se pacificou a rebelião, que assim tão desapiedadamente assolara o interior do Maranhão, os estragos que esta causara foram para sempre irreparáveis”. (Lobato, 2023, p. 34). Após isso, por volta do ano 1850, com o aumento do preço dos escravos, “a já decadente lavoura do Itapecuru” sofreu um golpe que motivou alguns lavradores a abandonarem suas fazendas, de modo que “as margens do Itapecuru, então florescentes tornaram-se tristes e abandonadas” (Idem, p. 34).

É nesse contexto, “onde o pé humano calcava diariamente o solo, e que agora já inculto, silencioso e triste” (Lobato, 2023, p. 34), que parte da história maranhense dá lugar a fantasia, e por que não dizer ao *gótico*. Deparamo-nos com taperas revestidas por musgos, onde o “vulgo povoa” em busca de fazendeiros que outrora agira com crueldade a torturar e matar seus escravos e a “fazer sua alma vagar durante a noite naqueles mesmos lugares que foram o teatro de suas barbaridades” (Idem, p. 35). É um ambiente hostil que pesa sob a narrativa e a partir dele reverberam imagens tais que coadunam com questões que revisitam o caráter histórico⁸ do romance em estudo.

Paralelo a isso, um dos acontecimentos que norteia a narrativa é a primeira vez em que Álvaro e Virgínia se encontram:

abriu os olhos e viu – viu – bem visto, uma jovem de angélica beleza, trazendo as vestes da candura, que o olhava meigamente. [...] quis prender em seus braços a arrebatadora sílfide, que ante seus olhos tinha; porém a mulher, anjo ou fantasma, sorrindo-se, escorregou entre os braços do

7. Para evitar repetições, alternaremos a referência ao autor e ano com o uso do Idem e a página da citação: (Lobato, 2023, p 20) em alternância (Idem, p. 20), por exemplo.

8. Usamos o termo “histórico” somente para situar o leitor no tempo dos acontecimentos.

fogoso jovem, e deslizou rapidamente pelo sobrado, e internou-se no quarto da casa (Lobato, 2023, p. 38-9).

É nesse limiar entre o acontecimento real e a incerteza que o sobrenatural acontece, tal qual detalha Todorov (2004). O mancebo, ainda sonolento, com os olhos entreabertos, vê surgir a sua frente a figura de uma jovem que, conforme a descrição, possuía uma “auréola divinal”. Ao mesmo tempo, é a bela mulher caracterizada como um fantasma. Temos aqui uma hesitação – proveniente da incerteza – a qual torna-se “uma condição constitutiva para a existência do fantástico” (Gama-Khalil, 2020, s/p). Nesse sentido, “a hesitação do leitor” é vista como uma “condição básica”. Mas, quais condições podem ser observadas no campo do fantástico literário?

As respostas para essa inquietação podem ser encontradas no *Introdução à literatura fantástica* (2004), de Todorov⁹. Nele, o autor congrega o estudo sobre o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Para ele, leitores são direcionados por um campo ficcional à uma percepção do fantástico nas próprias circunstâncias da leitura. Ou seja, mesmo que pisemos num terreno prosaico, inerentes às nossas vivências, sem seres sobre-humanos (anjos, demônios ou monstros), podemos nos ver diante de algum evento incomum, improvável de ser explicado pelas leis naturais deste mundo.

Tais experiências despertam o imaginário do leitor, transpondo-o a um lugar onde o empírico se cruza com o sobrenatural. A tapera se abre ao leitor com uma ambientação que produz um certo estranhamento, reproduzindo uma magia que favorece as sutilezas desta narrativa. O que parece acontecer em *A virgem da tapera*, é que estamos sendo guiados, em diversos momentos por seres insólitos, ora “gnomos” ora “vampiros”.

Nas taperas habitam silfos, duendes, vampiros, gnomos e não sei que mais legião de espíritos e seres diabólicos ou celestiais, visíveis, e invisíveis, maléficos e bondosos; e o certo é que pouca gente ousa passar por um tal lugar depois de posto o sol (Lobato, 2023, p. 35).

A imagem envolve “silfos”, “duendes”, e seres “sobre-humanos” que integram a narrativa, atribuindo a ela um universo de fantasia, ou mesmo,

9. Tzvetan Todorov (2004) considera o fantástico como gênero. Contudo, neste trabalho, não estamos adotando esse termo – gênero fantástico – nomeado pelo teórico búlgaro para se referir ao romance *A virgem da tapera* (2023).

místico, causando uma dúvida sobre a realidade do acontecimento. Desse modo, os elementos que se articulam no espaço da tapera despertam essa hesitação na leitura, de modo a pensarmos sobre até que ponto isso pode ser real. Esse instante promove o que Todorov (2004) chama de hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural. Essa é a principal condição para uma experiência da literatura fantástica, pois impulsiona o pensamento do leitor a fazer novas conjecturas diante desse fato.

O desconhecido passa a ser um dado provocante em função de sua incerteza. Um dado importante é que essa hesitação, segundo Todorov (2004) esclarece, pode ser também experimentada por uma personagem, de tal modo que o leitor possa se identificar com as vivências insólitas dela, à maneira de um jogo de espelhos. Nesse contexto, ocorre de as próprias personagens conduzirem esse sentimento na narrativa. Quando os viajantes chegam à tapera, por exemplo, a sensação da incerteza e do absurdo que pudesse haver ali, causam uma insegurança, pois não se sabia o que os esperavam no lugar:

Ei-la! A casa! – bradaram todos com alegria. [...]

Ao cabo de meia hora de constante trabalho, viram repentinamente, à luz do raio, junto deles, uma casa assobradada.

Os homens, ao chegarem ao limiar de sua porta, recuaram.

- Então? - perguntou o mancebo.

- Esperai, patrão, **não se entra assim repentinamente na casa duma tapera...** Vejo aqui ao lado um telheiro... Era por certo a estrebaria... Recolhamo-nos antes nele...

- Mas se temos uma casa, por que havemos de ir para a estrebaria?

- Mas, **patrão, esta casa é a de uma tapera, e sabe Deus quem nela habita a estas horas!**

- Pois vos digo eu que quero para lá ir...

[...]

O homem que trazia a mala do mancebo a abriu e lhe deu os objetos pedidos.

O mancebo entrou resolutamente na casa: penetrou primeiro em uma varanda, e tendo, à luz do raio, visto uma porta à sua direita, para esta se dirigiu, e achou-se em um espaçoso quarto (Lobato, 2023, p. 35-36, grifos nossos).

A cena causa um estranhamento, bem como uma hesitação característica do gênero fantástico. A coragem dos homens da tripulação não foi o suficiente para fazê-los entrar naquele recinto: a tapera. “Recuam” ao perceberem que a casa possui uma aura sombria. Pois, segundo os conhecimentos daquela região não se podia entrar “repentinamente na casa duma tapera” (Idem, p. 36). Então, a energia desse lugar, associada aos eventos insólitos, reverbera pela narrativa, de modo que o leitor passa a compartilhar a mesma sensação que a personagem: o medo, a insegurança ou mesmo o temor, entre outros.

A fala dos homens insinua que a força do corpo não pode conter o infortúnio do lugar: “esta casa é a de uma tapera, e sabe Deus quem nela habita a estas horas!” (Idem, p. 36). Esse temor ao sobrenatural promove ainda uma articulação ao aspecto *gótico*, que por tanto tempo foi tido como “pedra de toque [...] ao nacionalismo literário” (França, 2017, p. 114). Voltemos ao romance maranhense e suas “taperas” habitadas por “legião de espíritos e seres diabólicos, [...], visíveis, e invisíveis, maléficos e bondosos” (Lobato, 2023, p. 35). Aqui reside o temor daqueles viajantes, nem tanto pelo encontro com “duendes” seres “bondosos”, mas sim pelos “maléficos”, visíveis ou não.

O *gótico*, segundo França (2017), estaria fora de qualquer convenção literária, em virtude disso foi visto no século XIX, mais precisamente pelos românticos, como forma de expressão imatura. Entretanto, não é à toa que o *A Virgem da tapera* (2023), ressurgiu na literatura nacional e traz, entre seus temas, esse aspecto do *gótico*, há tanto tempo adormecido.

A maior parte da fortuna crítica do Gótico é composta por trabalhos que se baseiam em pressupostos marxistas e/ou psicanalíticos –, foi a pouca importância dada as [...] perspectivas críticas que impossibilitaram, inicialmente, reconhecer o papel da tradição gótica em nossa literatura (França, 2017, p. 115).

Notamos um certo tangenciamento no que diz respeito às construções artísticas de caráter *gótico* na literatura brasileira. Talvez tenha faltado “o entendimento de que a obra literária é um artefato cultural produtor de efeitos sensoriais de recepção” (França, 2017, p. 115). Na esteira dessa interpretação, reconhecemos que isso teria possibilitado a valorização de “um

conjunto de narrativas que se caracteriza justamente por produzir o horror, o terror e a repulsa como prazer estético” (França, 2017, p. 115-116).

Tal qual o estranhamento, de que fala Todorov (2004), a repulsa aqui dita coaduna com a percepção estética que se promove por meio da narrativa em *A virgem da tapera*. Ao logo do texto de Lobato (2023), os indícios do *gótico* acentuam-se, gradativamente, por meio dos acontecimentos que envolvem o jovem mancebo que ousou adentrar a tapera. Vejamos esta cena:

armou sua rede e em breve entregou-se ao mais profundo sono.

Feliz é a idade em que não há pesares nem fadigas que afugentem o sono das pálpebras do homem!

O mancebo foi embalado pelo mais encantador sonho.

Via em pé, junto à sua rede, uma jovem de extremada beleza, trajando alvas e roçagantes roupas, coroada por uma auréola divinal, e que com voz de anjo entoava uma canção celeste. Atraído, arrebatado pelos acantos de sua voz, entreabriu as pálpebras e, à vacilante luz da fogueira, viu realizado o seu sonho.

Temendo então que tão fagueira visão desaparecesse com o despertar, de novo fechou os olhos, e distintamente ouviu as palavras da canção do fantasma (Lobato, 2023, p. 37).

Marcas da fantasia e melancolia se articulam no registro de um romance-sonho. Seria esse o retrato da pureza? Nessa manifestação, a beleza feminina assume numa feição divina, uma aura celestial, que remete à idealização romântica. Álvaro, o protagonista do romance, vê-se enredado por uma bela imagem cuja voz é comparada à de um ser divinal – como a de um anjo a entoar “uma canção”. Contudo, essa aparição de mulher conflitua-se entre a realidade e o imaginário do mancebo. Ele teme despertar e entregar-se à “canção do fantasma” (Idem, p. 37).

O canto nos remete à uma estética fantasmagórica da narrativa que se desdobra em eventos alucinantes permeados de melancolia. O som desconhecido parece ser “a última modulação, repetida de eco em eco, [e vai] morrendo, acabando, como morre o respirar do agonizante” (Lobato, 2023, p. 38). Nesse episódio, revelado em uma pequena morte (sono), o bem-sucedido mancebo, cujo destino alinhado ao da jovem Adélia – de família tradicional da região de Itapecuru-Mirim –, vê-se enamorado desse ser que surge “em pé, junto à sua rede [...] trajando alvas e roçagantes roupas, co-

roada por uma auréola divinal” (Idem, p. 37). O fantasma se mostra numa forma celestial, seu canto transcendente o sonho e confunde-se à realidade, além do mais vai integrar-se aos eventos futuros produzindo toda uma melancolia, tal qual se vê nas narrativas de Álvares de Azevedo (1831-1852).

Esse elemento gótico, que se assemelha aos escritos¹⁰ do autor oitocentista, foi na época, visto negativamente por seu “artificialismo”, proveniente “de sua personalidade melancólica, e, como consequência [disso], sua alienação dos temas pungentes da realidade nacional” (França 2017, p. 114). Condição, felizmente, desconstruída ao passar das décadas, embora entendamos que não houve a devida reparação, pois o projeto literário de Álvares de Azevedo merecia maior reconhecimento nessa vertente *gótica*, dentro do próprio cenário da literatura nacional.

Feito esse adendo, retomemos ao contexto do enredo melancólico-ficcional de Lobato (2023), o qual mostra-se numa linha *gótica*, optando por dialogar com o mal do século. Assim, construído por elementos sobrenaturais, do ambiente onde habitam as larvas que contrastam com a beleza feminina, brota o sentimento e a inquietude do promissor Álvaro. Não obstante, a fantasmagoria se faz sublime causando uma hesitação tamanha no jovem viajante, tal qual um desejo quase incontido, efervescente “... aí tudo era poético, tudo sublime, tudo grandioso” (Idem, p. 101). O rapaz sentia naquela visão a vibração do instante, quando do encontro com aquela alma, e que agora se fazia mais intenso: “No murmúrio do regato, julgava ele ouvir o murmurar de seus lábios, o gorjeio dos passarinhos [...] o roçar de sua túnica, e nos respiros da brisa, os suspiros desse anjo, mulher ou fantasma!” (Idem, p. 101).

Percebemos, com isso, que a figura de Virgínia atua num limiar, ou seja, não é monstruosa, posto que se configura de maneira “celestial”, reluzente como um “anjo”, mas, ao mesmo tempo causa hesitação, ansiedade, dúvidas por estar num outro plano – o não humano. Assim, a fantasmagoria de Virgínia se faz sublime, o que consiste num paradoxo da narrativa. Temos, portanto, uma vertente de monstruosidade com um caráter a mais, ou como falou Victor Hugo, em *Prefácio à Cromwell* (2007, p. 32), “criações que vão buscar em sua própria natureza um tom profundo”.

10. Fazemos referência aos contos reunidos em *A noite na taverna* (1855).

Esse mistério, que envolve a jovem presente nos sonhos de Álvaro, vem à tona com o seu retorno à tapera. “Ele amava a um ser, a uma mulher ou a um fantasma? Não sabia” (Lobato, 2023, p. 100). No capítulo VII, acompanhamos o quanto o protagonista fica abalado com o relato de uma “velha cabocla” que conta a “história de Guatiana e Darocauana”, um casal de índios torturados até a morte pelo fazendeiro daquelas terras. Contava que seus espíritos ficaram a vagar naquele recinto. Diante disso, “compenetrado do mistério que cercava a tapera, vacilando em dar crédito às abusões do vulgo, inclinava-se, contudo, às vezes a crer no sobrenatural” (Idem, p. 99).

Vemos, contudo, a naturalização de um evento insólito, uma crença que se faz com base nos “parâmetros cognitivos de conhecimento do mundo real” (França, 2017, p. 116). Ocorre, por assim dizer, uma afirmação dos elementos de uma literatura *gótica*. Logo, existe nesse relato da cabocla e ainda na postura de Álvaro um desvio dos acontecimentos do mundo natural. Ademais, a devoção do mancebo pela beleza de um ser sobrenatural é uma condição que desafia nosso conhecimento sobre a realidade.

No cerne desses eventos, que se passam no romance de Lobato (2023), vemos uma triangulação amorosa que escapa os moldes reais, ou seja, o compromisso do rapaz com a encantadora Adélia, tende a vacilar, quando ele se ver atraído pela extrema beleza do fantasma de Virgínia. Essa relação, logicamente impossível, gera uma tensão no romance e ao mesmo tempo mobiliza o pensamento a respeito dos desejos reprimidos. Nesse sentido, a questão do *gótico* nas narrativas ficcionais mostra-se também como “um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade” (França, 2017, p. 117). Essa expressão, da literatura de Lobato (2023), dá vasão ainda aos desejos do inconsciente. Assim, de maneira despretensiosa, vai revelando situações reprimidas em prol das convenções sociais.

A imagem de Virgínia passou a se integrar à vida de Álvaro e o compromisso familiar, pré-estabelecido, já não era o mais importante. Vejamos esta passagem: “Adélia lhe aparecia, nos momentos de suas profundas meditações, aos olhos da alma [...]. Por detrás dela, [...], sempre esse fantasma brilhante, essa mulher-visão lhe vinha roubar os pensamentos” (Idem, p. 99). A cena em questão, move “os limites entre o humano e o inumano”, nesse sentido, Virgínia é o que se pode chamar de “corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar”

(cf. Cohen, 1996)¹¹. É notório que essa presença sobrenatural afeta diretamente o comportamento de outros personagens, a exemplo Adélia e, principalmente, o jovem mancebo, como se vê neste trecho: “Álvaro ... passava horas esquecidas mergulhado no incerto flutuar dos seus pensamentos, sem poder, sem ousar sustar a impiedosa corrente” (Lobato, 2017, p. 101). Os traços de melancolia profunda são notados nas ações, ou na ausência delas, pois o rapaz bravo de “alma magnânima” (Idem, p. 41), é acometido dia após dia por “tristeza e a melancolia” (Idem, p. 100).

A tensão que envolve a aparição fantasmagórica do passado nos conduz a pensar pontos, como: o local da opressão – a tapera; o período histórico – o qual cruza-se com o evento da Balaiada, no Maranhão; entre outros detalhes importantes que vale um maior aprofundamento. A tapera insólita, que refugiava “vulgos cruéis”, espíritos diabólicos ou mesmo “celestiais”, acentua o imaginário dos leitores, recuperando temas históricos, como esses apontados acima – presentes no romance em estudo. Nesse ínterim, essa narrativa que faz uso de uma fantasmagoria, pode nos ajudar a discutir também a memória do lugar, a cultura e os costumes dessa época. Para tanto, ficam nessas pretensas linhas, as notas de uma narrativa *gótica* cujo pano de fundo traz um envolvimento amoroso, regado por uma estética melancólica.

À guisa de conclusão

No presente estudo, propomos analisar de que maneira as características e os acontecimentos da narrativa de *A virgem da tapera*, de João Clímaco Lobato, sugerem um entendimento sobre a obra como um romance gótico. Com esse objetivo, as discussões iniciam trazendo o entendimento a respeito do romance, como gênero de criação moderna, na concepção de Bakhtin (2019). O romance assume linhas estilísticas cujo objeto é a linguagem com um caráter heterodiscursivo, o que nos permite ampliar as possibilidades de análise e comparação com outros gêneros. A exemplo disso, chamamos atenção daqueles que têm um caráter misto e novelesco numa estrutura de romance, como é o caso do *corpus* selecionado para este estudo.

11. Citado por Júlio França (UERJ), no ensaio “O sequestro do gótico no Brasil”.

Associado a esse entendimento, o desenvolvimento nos oferece um olhar a respeito do romance do escritor maranhense, J. C. Lobato (2023), principalmente por nos oferecer em sua narrativa elementos que nos permitem articular pontos do *gótico* e do fantástico. O ambiente sobrenatural, com acontecimentos infortúnios envolvem as personagens, projetando o leitor para além do seu tempo. A narrativa *gótica* possibilita, ainda, repensar as barbaridades acometidas pelos fazendeiros do interior da província maranhense. É o entorno de Itapecuru-Mirim que serve de cenário para a fantasia e horror que fazem jus ao *gótico* romance protagonizado por Álvaro, Adélia e Virgínia. Foi possível mostrar em meio as suas marcas, os eventos sobrenaturais que se assentam entre os visgos da terra e das taperas mal-assombradas.

Elementos que confirmam o estilo *gótico* do escritor, que à sua época mostra um diálogo com características do mal do século. A pretensa análise nos permite dizer que a discussão recuperada por Júlio França (2017), sobre “O sequestro do gótico no Brasil”, tem sua relevância para a crítica literária. Além disso, o romance de Lobato (2023) coaduna com muitos pontos ali destacados no ensaio do autor, como os “interditos da sociedade”, a “percepção desencantada do mundo”, entre outros como “melancolia e ansiedade” das personagens. Por fim, cabe dizermos então, que o *A virgem da tapera* (2023) é um acalento aos corações góticos, pois o sobrenatural paira sobre essa narrativa. Além disso, conduz um olhar mais profundo a respeito das questões ficcionais dessa literatura, que produz estranhos efeitos estéticos, e que se pode chamar de fantástica.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019.

COHEN, Jeffrey Jerome (Org.). *Monster theory. reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

FRANÇA, Júlio. “O sequestro do gótico no Brasil”. In.: *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 111-124.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. “FANTÁSTICO – gênero”. IN.: *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* e-DDIF. Disponível em: www.isolitoficcional.uerj.br/. Acesso em: 1 out. 2024.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: o prefácio a Cromwell*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOBATO, João Clímaco. *A virgem da tapera: romance original*. Transcrição, introdução e notas de Maria Aparecida Ribeiro; coordenação de Henrique Borralho. São Luís: Editora Uema, 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Osculário: a complexidade humana nas faces de um beijo

Maria Raimunda Feitosa Almeida
Gilberto Freire de Santana

Introdução

Ah! Num delíquio de ventura louca
Vai-se minh'alma toda nos teus beijos,
Ri-se o meu coração na tua boca!
(Augusto dos Anjos)

A literatura é entendida como a linguagem de todas as revelações, em que o escritor deixa de ser uma mera cópia do criador, para tornar-se capaz de criar e recriar novas realidades por meio da escrita. Narrar trechos de vida é uma forma sublime de se fazer existir. As perguntas feitas não apresentam respostas absolutas e nem seus mistérios reclamam esclarecimentos. O que prevalece é a missão de aprofundar o olhar e fazer refletir sobre as múltiplas faces da existência humana.

Nessa perspectiva, o fazer literário, de modo semelhante à religião, permite ao homem ultrapassar o espaço físico, profano, e alcançar outro mundo, outra realidade e que, assim como um ser sagrado, também é capaz de provocar, ao mesmo tempo, terror e fascínio.

Nessa perspectiva, o livro *Osculário*, de Antonio Coutinho¹, escopo deste estudo, traz as relíquias do ósculo, imprevisto ou desejado, mas sempre intenso e necessário, a tecer, nas suas diversas narrativas, totalizando 22

1. Escritor e professor de Teoria Literária, da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), Doutor em Letras, pela Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). Autor dos livros *Osculário* (2004, contos), *Lago* (2007, romance), *Osculário: lacrado* (2014, contos), premiado pela Academia Imperatrizense de Letras (2023) e *Sarau de Espectros* (2024, contos).

contos, as contradições inerentes a cada ser, e com a sutileza de quem faz sangrar as feridas esquecidas e amedrontar os pesadelos permanentes.

Em cada um dos contos que constituem a obra, o beijo aparece como a manifestação do inesperado, a revelação de sentimentos ocultos que provocam a epifania nos personagens-protagonistas. São beijos que marcam e transformam uma vida, destacando o desejo do ser em humanizar-se no outro. Não no outro superior, divino, mas no outro ser falho, humano e intrigante. Assim, a obra se faz em ser depositária de vidas humanas e, dessa forma, permite observar suas linhas e dilemas por três diferentes vertentes: as vidas que param diante dos beijos que não ousaram acontecer; as vidas que são lançadas ao perigo dos beijos intensos; e as que, tramitando entre a realidade e fantasia, esbarram para olhar com mais atenção, ou estranhamento, o ósculo inesperado que habita a sua existência.

Para referenciar o percurso a ser empreendido, recorrer-se-á à teoria mítica do sagrado desenvolvida, principalmente, por Eliade (2013; 2018), Otto (2007) e Feuerbach (2013); bem como, *an passant*, pretende-se retomar a questão do literário como campo de conciliação dos opostos: o sagrado e o profano, a partir dos estudos de Agamben (2007) para, assim, confirmar as relações pertinentes que pulsam na obra. A leitura dos contos parte das ideias que norteiam o do “Dialogismo”, de Bakhtin (2014), e “Intertextualidade”, de Kristeva (2012) e Genette (2009), apontar algumas das inúmeras inter-relações entre os próprios contos depositados no *Osculário*, bem como com outros textos/autores.

Assim sendo, entre beijos reais e não efetivados, encontra-se o beijo intermédio, o ponto de partida e de chegada deste estudo. A escolha do conto *Beijo Canino* como objeto de leitura/análise, a fim de, através dos estudos teóricos já apontados, transitar entre o sim e o não que intermediam a concretização do ósculo apenas imaginado, pois só a imaginação permite ao indivíduo transpor os limites da existência e passar, de fato, a viver. No conto, o beijo aproxima mundos distintos e faz surgir a Esfinge, meio humana e meio animal, pronta a devorar seu leitor/espectador. Nele sugere um beijo no incomum, no desprezível, pois mesmo quando não se lança no plano da realidade, o ósculo fecundado na mente também deixa suas marcas na alma. Trata-se de um beijo que não pretende cumprir rituais e convenções, e sim fugir de todas elas. Mergulhar no próprio inferno para alcançar o paraíso das descobertas e inquietações.

Diante das diferentes formas como o ósculo se expressa nos percursos narrativos que compõem a obra, faz-se necessário um olhar atento sobre três importantes pontos de convergência: os beijos concretizados, os beijos não concretizados e o beijo intermédio (*Beijo Canino*), que se apresenta como a ponte necessária entre os beijos entregues e os beijos negados, reunindo, em um mesmo plano, os dramas e as ações dos personagens da obra, por meio de um conflituoso passeio entre o real e o imaginário.

Osculário: um beijo de transgressão

A literatura funciona como uma rota de fuga dos tormentos que preenchem a alma, e um atalho para novas aflições, pois escrever é uma espécie de se deixar respirar, mesmo que secretamente, os anseios e as ideias sufocadas pelo medo de se fazer existir. Sem a função libertadora da escrita, o escritor seria um mero carcereiro de sonhos, inquietações e percepções ousadas.

Nesse universo de possibilidades do literário, Antonio Coutinho, expressa em sua obra *Osculário*, uma linguagem que reflete em termos e significações, o enredamento dos conflitos humanos nas mais simples e corriqueiras situações. O desvelar dos caminhos percorridos pelos personagens, apresentam gestos de intensa cumplicidade entre o criador e criatura. Os seres envolvidos em cada trama compartilham suas glórias e aflições com um deus em comum: o narrador.

De acordo com Feuerbach (2013, p. 7) a “humanidade de Deus já está no mero fato de Ele ouvir as preces do homem, de participar das suas fadigas e sofrimentos a ponto de se encarnar em um homem para salvá-lo”. Nessa perspectiva, a narrativa se insere como um gesto supremo e absoluto, de quem observa e dá voz às angústias e transformações vividas.

A cada conto narrado, o ósculo envereda e se cumpre por caminhos distintos. Há beijos de não existência, abortados pelo medo e pela submissão aos desmandos da vida; há beijos de sim nascente, que se lançam intensamente ao encontro do outro; e há beijos de sim e não entrega, que se equilibram sobre o fio cortante do desejo e da repulsa, levando o pensamento-desejo a se sobrepor à realidade. Para tanto, a obra se tece por meio de diálogos que erguem pontes de sensações com textos, personagens e fazeres literários outros. De Shakespeare a Emily Dickinson, de Nietzsche

a Edith Piaf. O mito, o racional e o enigmático se encontram, oferecendo seus frutos ao toque dos lábios e à complexidade vivida por cada ser, em cada história.

Tendo em vista essa teia de infindáveis relações características das produções textuais, Genette (2009, p. 18) esclarece “todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances”. Dessa forma, é a influência de uma obra sobre a outra que possibilita a grandeza significativa das produções textuais. Para Kristeva (2012, p. 146) “a palavra literária não é um ponto, um sentido, mas um cruzamento de superfícies textuais”. É a relação intertextual que dá base e direcionamento às criações, dando maior abrangência à teia de significações do fazer literário.

Segundo Bakhtin (2014, p. 257), “tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência”. Deste modo, a escrita de Coutinho invoca obras que habitam há muito o imaginário das gerações, em que os diálogos travados em silêncio e cumplicidade com o narrador, também constroem em seus dramas e dilemas, laços osculares de divergências aparentes e convergências essenciais. Visto que são os beijos – sejam eles ausentes, efetivados ou movidos por imaginação – o elo que estabelece o dialogismo constante nas narrativas que compõem a obra.

Assim sendo, com a habilidade de quem beija e suga das palavras o sangue que faz pulsar a vida, o autor transforma o comum em insólito, descreve a grandeza e a intensidade que move as pequenas ações. A linguagem inspiradora, mergulha na arriscada e prazerosa descrição dos tormentos mais íntimos do Ser, vai do singelo ao supremo em uma única frase. Em cada traço, cada parágrafo, a excitação de vidas em ebulição mistura-se à deliciosa sensação de provar o fruto proibido. Na leitura da obra, os dramas, oscilações e transformações são vivenciadas em cada sopro de existência.

Trata-se de uma obra preenchida por vida: vidas que desabrocham e que se apagam, que passam por profundas transformações para ganhar novos mundos ou para simplesmente, continuar igual. *Osculário* lança o leitor ao inferno das inquietações de seus personagens, para assim permitir o vislumbrar do paraíso das transgressões. Em meio a ousadias, perdas e (re)encontros, as histórias se tecem sob um ponto em comum: O beijo, o campo de convergência entre posicionamentos opostos, como anseios que

se inserem entre o real e o irreal, o concreto e o imaginário, a inspiração divina *versus* a ação profana. A obra, ao guardar beijos envoltos em histórias humanamente vividas, guarda a vida entregue em si mesmo, um beijo intenso nos mistérios do existir.

Beijos em gestação – as dores da espera

Diante das (im)possibilidades e condições de vida, um beijo nem sempre é o compromisso maior. O ósculo que não se realiza é o sonho que não desperta, o caminho sem final, os lábios como rios que não ousam tocar às margens do desejo.

Em “*A mosca*”², a sagrada formação familiar apresenta suas frestas: pai, mãe e filhos já não formam a estrutura que garante a felicidade. Dulce, a dona de casa que não consegue ser dona de suas ações, torna-se vítima e culpada das distorções sociais. Exausta em exercer o sagrado papel de mãe dedicada, filha obediente e esposa submissa; guarda no gosto insosso do beijo não entregue a si mesmo, a revelação do outro ser morto dentro de si.

De modo semelhante, em *Jacinto*³, o beijo é ocultado por um casamento de suplícios, em que a mulher tenta recuperar um enlace ferido por constantes golpes de traição. O desejo sagrado de preservar o casamento, se converte no pecado de destruir o olhar que vigia e protege, pois em terra onde a traição é perdoada, a fidelidade recebe pena de morte. Considerando o que afirma Bataille (2013, p. 15), “a posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte”, a busca insana por resgatar um sentimento inexistente, resulta no assassinato de quem observa o trágico espetáculo de uma prisioneira convicta e assumida. Em uma trágica dança de desencontros a esposa trai o marido com mentiras – o marido trai a esposa com o adultério – a esposa trai o jardineiro vigilante com a morte insuspeita e inesperada, em busca do beijo e da vida negada.

2. *A mosca* conta a história de Dulce, uma esposa dedicada ao lar, que percebe por meio da mosca presa no pote de açúcar, os dissabores de sua vida perante as grades familiar. Diante da repulsa provocada pelo inseto, surge a necessidade de vomitar a angustiante percepção da realidade.

3. Em *Jacinto*, a esposa traída insiste em recuperar o homem que nunca foi seu de fato. Para isso, conta com o apoio do fiel jardineiro para afastar a amante do marido. No entanto, ao perceber que afastar a outra não resolve a questão, decide punir o cúmplice de suas ações. Um corpo cai entre as flores – Jacinto, o jardineiro, fora assassinado.

Em *Estufa*⁴, o homem é impulsionado a entregar-se ao turbilhão de vozes presas no passado. Com um pai acostumado a aceitar sempre a vontade divina, e com mãe e irmãos submissos aos devaneios do destino, Diomedes precisou ir além. Buscar liberdade além dos limites vindos da “vontade de Deus”, pois o sagrado se apresenta como forma de controlar e alienar as tomadas de posições. Em meio ao desabafo sufocado pelo tempo, mais uma vez os elementos opostos aparecem como pontos de equilíbrio necessário para a constituição do comportamento humano e divino. É o melhor e o pior de cada um que nos iguala em grandezas e defeitos. De tal maneira, o tempo, como deus dos destinos, marca os lábios com o gosto do beijo ausente e impõe seus fardos sobre quem luta para vencê-lo.

Ausência que, em *Ocaso iluminado*⁵, se apresenta na luta árdua, passada como herança de geração a geração, e tem seu peso na perpetuação da desgastante rotina. Maria da Penha é apenas mais uma Maria entre tantas que entregam seus dias ao trabalho nas margens do rio. Às margens de qualquer ousadia, aceita a frieza dos dias até enfim, ofertar-se, por completo, às águas do Tocantins. O desejo de ultrapassar as barreiras erguidas ao longo das gerações, permanece como ponto em comum entre os seres constituídos por uma complexidade de fatores que impulsionam suas escolhas. De acordo com Eliade (2013, p. 165) “o anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo estranho, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado”, pois há um desejo latente de fugir de seus próprios abismos, ansiando uma certeza em que possa mergulhar ao encontro de si mesmo. O beijo nunca concretizado precisou apenas de um gesto para perder-se por inteiro no abraço das águas. Um beijo de rio que não sobe o barranco, um sonho sem ousadia para se tornar real. Mais uma Maria sem sonhos, e cheia de rio, mas vazia de vida e de amparo.

4. A *Estufa* se constrói a partir de Diomedes, um homem bem-sucedido, que percebe que os caminhos já trilhados não o levaram onde ele de fato gostaria. Assim, ele começa a se sentir sufocado por lembranças passadas e pelo presente em que se encontra. A vida simples da infância cede lugar às relações motivadas apenas por interesses financeiros.

5. *Ocaso iluminado* narra a história de Maria da Penha, que carrega ao longo de seus dias a sina das mulheres da família. Mais uma lavadeira que vê sua vida passar nas margens do rio Tocantins. Cansada de viver na espera de um amor não correspondido por um pescador, Maria, em um surto de desejo e ousadia, se lança no beijo naufrago do rio.

E depois de um pôr-do-sol iluminado pelo desfecho da vida que se entrega ao abraço da morte, segue-se um sol, um “*Sol noturno*”⁶, em que a luz desperta o conhecimento do princípio, simbolizando a presença de Deus entre os homens. O homem, indefeso diante da luz que torna visível a fragmentação de todas as certezas, assiste em silêncio o momento em que o conceito de família tradicional e feliz começa a ser tragado pelas sombras. Assim sendo, a morte se apresenta como condição inevitável para o renascimento, “alguma coisa tem que morrer para que a vida seja sepultada” (Coutinho, 2014, p. 110), e o desertor volta ao seu ponto de partida. O castiçal de prata, é escolhido para o sacrifício sagrado e, sem nenhum pudor, é arremessado sobre o rio.

Quando a realidade se distancia dos meios necessários para ser feliz, resta apenas os *Escombros do riso*⁷ silenciado pelo tempo, pois é nos escombros de cada um que habita os mistérios da existência, fatos e gestos destrocados pela vida ou pela trágica aproximação da morte. O homem preso no “asilo” de suas lembranças, descobre diante do espelho “um rosto humano diante da decadência das formas sugadas pelo beijo vampiresco do tempo”⁸ (Coutinho, 2014, p. 63). O beijo devastador do tempo que deixa sem sorrisos o velho palhaço e soterra lembranças da arte que desperta a alegria imediata nas pessoas e permanece pulsante nos escombros do ser.

Nesse contexto de memórias e abandonos, a grande *Lição de (des)amparo*⁹ é aquela aprendida no despertar de ações imprevistas; é quando em

6. *Sol noturno* se constrói a partir do momento em que o homem (pai e esposo) começa a perceber, em meio ao vazio que envolve sua casa, as fissuras da sua estrutura familiar. Tais fragilidades se revelam com uma força devastadora diante da luz. Para pôr fim as inquietações sentidas, algo tem que ser feito. O homem decide então assassinar os vestígios de luz: um castiçal é atirado sobre o rio.

7. *Escombros do riso* descreve os efeitos provocados pela presença de artistas circenses em um asilo. Para um velho senhor que observa, o espetáculo desperta alegrias e memórias guardadas em tempo distantes. A apresentação do palhaço revive sua profissão do passado. O homem que quando jovem dava vida ao palhaço Melancia, se vê esquecido sob os efeitos do tempo.

8. Referência ao poema *Retrato*, de Cecília Meireles: “Eu não tinha este rosto de hoje / Assim calma, assim triste, assim magro / Nem estes olhos tão vazios / Nem o lábio amargo” (*Obra poética*, 1958).

9. *Lição de (des)amparo* relata como percurso diário de um homem acostumado a lidar com a exatidão dos fatos, pode ser subitamente alterado pela presença de uma estranha desamparada. Porém, mesmo tendo que alterar todos os seus planos e hábitos costumeiros, o professor resolve amparar a mulher desprotegida. Como consequência, a estranha despreza a ajuda recebida e deixa o mestre aprendiz entregue a imprevisibilidade dos fatos.

um gesto, uma atitude, perde-se todas as certezas, para depois reconquistá-las gradualmente. Na quebra inesperada de uma rotina cautelosamente pensada, o professor, tão certo da exatidão dos cálculos diários, vê que “o trivial torna-se titânico” (Coutinho, 2014, p. 71), diante de um fenômeno maior: a vida e seu tempo, o tempo e a vida de cada ser.

Deste modo, entre beijos negados e repentinamente ofertados, a obra apresenta contos envoltos em um emaranhado de silêncios e revelações, beijos perdidos no tempo e nas incertas do outro, beijos não concretizados com a intensidade que a vida exige ter. Resta, assim, a inevitável certeza de poder render-se a beijos outros a serem vividos, compartilhados.

Ósculos em despertar – compartilhando relíquias

Em meio a tantos beijos desvairados pelo movimento da vida, concretizados sob os medos e descobertas, *Nereidas*¹⁰ mergulha nos encantos e perigos da água invadindo a pureza do ser. Um mergulho inesperado por mares até então desconhecidos. Não há conceitos que expliquem o meio que leva os opostos (Nise-fogo e Nádia-água) ao encontro de um beijo inesperado, que “arrasta sereias e homens” (Coutinho, 2014, p. 167), por um mundo de descobertas. O gesto sagrado do beijo sendo profanado pela ousadia que rompe as barreiras do convencional. O beijo de vida ao novo que se insinua, um beijo de morte da pureza dos lábios intocados.

No processo de aproximação entre os seres distanciados por suas contradições, *Anjos*¹¹ ganham papel de destaque. O sagrado e o profano bailam no mesmo campo e se rendem às mesmas sensações. O beijo marca a conciliação entre a tentação e o medo de pecar. O encontro conflituoso entre Santoro, santo em sua busca por um paraíso imaginado, e ela – Ângela, estrela decaída – prova que até a maldade possui sua pureza sagrada e o Sagrado, em toda a sua grandiosidade, também inspira fúria e receio:

10. *Nereidas* conta sobre o encontro entre Nádia e Nise, que mesmo com personalidades tão diferentes, se entregam a efervescência de descobertas da adolescência e trocam um beijo imprevisto, um beijo na boca da vida e de tudo o que ela pode oferecer.

11. *Anjos* se constrói em torno da tentativa de Ângela de fugir a todo custo do rótulo de bondade que as pessoas insistem em colocar. Para isso, ela vê em Santoro, um seminarista, a pessoa ideal para destilar sua maldade. No entanto, os dois acabam surpreendidos pelo desejo profano que os aproxima e permite que aconteça um beijo entre seres tão divergentes.

O que o demoníaco-divino tem de assombroso e terrível para a nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo (Otto, 2007, p. 68).

Desta forma, constata-se que para ser pleno, o pecado precisa ser sublime, ser supremo em suas intenções profanas. O Supremo, para manter sua grandeza, necessita da presença de seu oposto. A relação entre os polos contrários é o que realmente mantém o equilíbrio da vida. Diante da essência comum e complexa dos impulsos, o beijo sela a transgressão dos seres em conflito: “Fizeram, naquele silêncio, o pacto: sair intacto dos outros mesmo com o mal consumado” (Coutinho, 2014, p. 24). Todas as declarações são feitas no silêncio dos olhares, pois perder-se no outro também é uma forma de se encontrar.

Por outro lado, enquanto uns buscam desvendar-se no outro, *A mesma, outra*¹² redescobre em si mesma o movimento inconstante da vida que exclui a permanência de tudo que insiste em ser sempre igual. Mudar não é regra, é necessidade que precisa aflorar até mesmo nas personalidades mais pacatas e submissas. A face oculta, e sempre presente, da mulher que esquece de si mesma em meio a rotina; Dualina e a dupla possibilidade de ser e existir. Ela “sente o irremediável apetite da fera que devora suas entranhas” (Coutinho, 2014, p. 28) e desperta o incontrollável de se redescobrir, reinventar. A marca de batom deixada pelo beijo no espelho sela o reencontro entre a mulher que se foi, a mulher que se é, e a mulher que se deseja e merece ser. A mulher que deseja reencontrar sua essência. É preciso revelar para libertar.

Diante das múltiplas motivações do beijo, o conto *Osculário*¹³ se tece sob uma efervescência desenfreada de beijos lançados ao acaso, por todos os cantos, buscando sufregamente os cantos do espírito e os encantos da matéria que se revelam em lábios e beijos pulsantes. Ao contrário de Dualina,

12. Em *A mesma outra*, o conflito se tece a partir do encontro com uma fotografia de sua juventude faz Dualina despertar para a vida de clausura e submissão em que ela se encontra. Bastou o encontro com a imagem do passado para a mulher tomar as rédeas do seu futuro e reconquistar sua liberdade.

13. *Osculário* narra a trajetória da jornalista Heloísa Maldonato, que depois de muito correr em busca de sucesso profissional, descobre que ao muito voar alto ela perde o vínculo com suas raízes, com o todo a sua volta. Na solidão de seu quarto, Heloísa começa a distribuir beijos frenéticos que visam reestabelecer seu elo com o mundo e com os seres que a cercam.

que se acostumou com as grades da prisão e vê no beijo a chave para a liberdade, Heloísa, mulher moderna e independente, buscou tanto sua liberdade que acabou perdendo-se dos laços necessários à plenitude do ser. O beijo surge, então, como meio de desvendar os enigmas que devoram uma existência, de “irmanar-se com o mundo” (Coutinho, 2014, p. 83). Beijar para livrar-se do medo que preenche as almas vazias. Beijar para se concretizar o batismo do mundo, a entrega total ao ato de viver.

O mesmo beijo que desperta a verdade também acoberta a mentira. Em *Pater*,¹⁴ a verdade é dispensável. O pai, sem nome e sem palavras, encontra-se imerso na dor da descoberta. O filho, embora continue sendo seu, já não é mais sangue do seu sangue. No entanto, em meio a verdades embrulhadas de tristezas, “brinda-se o engano” (Coutinho, 2014, p. 35) que garante a perpetuação das gerações. O beijo sela o amor e se sobrepõe a mentiras e traições. É o beijo que consolida sentimento divino traçado por caminhos tortuosos, firmando com pecado e perdão o amor paternal.

Enquanto, em *Pater*, o tempo não se solidariza com o pai que precisa se reerguer dos golpes da verdade, em *De passagem*¹⁵ cada traço e parágrafo é marcado pela transição e assassinato de partículas de tempo. O tempo age e repousa na estação: o tempo de quem chega, de quem vai e dos que assim como Estácio, veem sua vida inteira passar em um segundo para poder ficar marcada para sempre. O vai e vem das estações, o repetir de perdas, despedidas, encontros e reencontros, remete a eterna repetição dos fatos. Desse modo, Eliade esclarece que:

Esse eterno retorno revela uma ontologia não contaminada pelo tempo e pela transformação. [...] Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante. O passado nada mais é que uma prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível e nenhuma transformação é final (Eliade, 2018, p. 87).

14. *Pater* conta o momento em que o pai descobre no dia do aniversário de seu filho a verdade ocultada pela esposa. O filho que sempre foi possui traços genéticos de outro, fruto concebido no ventre da traição. No entanto, o amor paternal cultivado despretensiosamente resolveu selar o engano em um beijo sincero de aceitação.

15. Em *De passagem* é descrito a espera na estação, que faz com que o professor Estácio, perceba e reflita sobre a força que o tempo exerce sobre os seres. No espelho de um banheiro, ele encontra a própria imagem ocultada pelo tempo.

Destaca-se assim a repetição cíclica de uma vida que se altera em instantes para permanecer igual. Com o eterno retorno dos fatos, tudo muda e permanece, nada se perde, nada tem um ponto final. Deste modo, liberta-se “um beija-flor em ação de vida. Os lábios se disseram. Beijou-se.” (Coutinho, 2014, p. 103). Constitui-se assim o beijo do reencontro, que marca os lábios e a parede com a escrita de um enigma descoberto. É gratificante poder “estar” presente, mesmo quando tudo se foi. Mais do que um anúncio eternizado com palavras, é preciso marcar território. Viver faz respigar vestígios de existência por todas as trilhas percorridas, por mais inexpressivas ou tortuosas que pareçam.

O que acontece, também, em *Desencanto*¹⁶, quando o passado vibrante ressurge em forma de mulher para assustar o presente tão opaco. A amante, Elvira, agora mendiga à caridade de Rosa, a esposa traída. Para Rosa, encontrar a voz marcante de Elvira é beijar o passado de espera e aceitação, em que a esposa buscava no corpo do marido os resquícios de sedução da amante, pois “impossível era não se apaixonar por Elvira” (Coutinho, 2014, p. 14). No entanto, até os maiores impérios estão sujeitos ao declínio. Agora a rainha das noites, Elvira, mendiga migalhas aos seus súditos. Deste modo, ambas se encontram sob o peso dos extremos: a humildade submissa e o orgulho excessivo. Uma, esposa recatada, a outra, a amante que fascina os olhares, enredadas em um bailar buarquiano, as mulheres são tragadas pelo risco do exagero e pelo beijo redentor do tempo.

Diante do beijo que se instaura além do tempo em *Desencanto*, em *A língua e outros idiomas*¹⁷ é feito um convite às lembranças de um passado silenciado pela dor. A música desperta os desejos latentes e a combinação de notas trágicas da quebra de uma ordem familiar. As lembranças do “sagrado beijo noturno de boa noite” (Coutinho, 2014, p. 117), revive o desejo da filha – Cordélia – possuir só para si, como uma Electra¹⁸, a sua mais perfeita referência masculina: o pai. Desta forma, o ósculo paternal manteve sua

16. *Desencanto* relata o momento em que Rosa reencontra a antiga paixão do marido de forma quase irreconhecível: a mulher, antes famosa por sua soberba e seus encantos, agora mendiga esmolas pelas ruas da cidade.

17. *A língua e outros idiomas* conta a história de Cordélia, a filha que recorda, por meio das canções, o beijo de boa noite dado pelo seu pai na infância e a forma como esse gesto tão desejado e necessário foi retirado de sua vida, a traição marcou de ausência o desenrolar dos dias.

18. Referência ao Complexo de Electra, que trata da relação em que a filha se identifica a tal ponto com a mãe que deseja, inconscientemente, eliminá-la para possuir o pai.

presença na mente mesmo depois de ausente. O beijo preso em memórias passadas ainda compromete a libertação do presente e do futuro da mulher menina, órfão de seus alicerces.

De modo semelhante e singular, em *As uvas*¹⁹, a mulher em floração descobre que o viver exige audácia e uma vontade exagerada de ser mais. Em momentos de insanas descobertas, o cálice sagrado tem consequências que beiram a luxúria e a profanação, pois “o mistério [...] além de desconcertante, é cativante, arrebatador, encantador, muitas vezes levando ao delírio e ao inebriamento – o elemento dionisíaco de aspecto fascinante” (Otto, 2007, p. 68). Dessa forma, lançar-se ao fascínio sentido, no desbravar os próprios mistérios, para então pode sair de si e encontrar-se plenamente.

As cores, assim como o vinho, guardam em sua essência, uma sensação, uma intenção de ser. Em *Convulsão cromática*²⁰ o silêncio das cores grita e se mistura a emoções e olhares embaçados, traduzindo em tons de rebeldia os sentimentos vendados pelas “Normas” sociais. Na fuga do cativeiro das emoções, muito cuidado é pouco. A mulher, cansada de manter as aparências, precisa libertar as asas e reaprender a voar. Norma sente que viver a liberdade requer prática, e todo treino está sujeito a acidentes, banalmente fatais. A fuga do marido e a ruptura com o comportamento convencional, leva a entrega ao sim e ao não, ao vermelho do sinal que tinge de vermelho seu vestido e sua súbita transgressão que a faz arrancar “do insuspeito abismo, o beijo casto e feroz que ali morava” (Coutinho, 2014, p. 141). Há sempre a hora ou o instante em que a estrela interna brilha e faz surgir o beijo que transforma e impulsiona o ser.

Tal qual *Mãe das águas*²¹, em que Emiliana é mais uma mulher em busca de liberdade. Porém, quem se acostuma às grades do cárcere dos dias, perde a habilidade de sonhar sem culpa. Diante de tal situação vivida, ela

19. Em *As uvas* é descrito a trajetória de Bárbara, a mulher que desde menina foi chamada para a perdição das cores, dos sons e do vinho. Ao exercer seu papel de acompanhante social, se deixa envolver pela embriaguez do vinho e pela necessidade de transgredir seus limites e ir contra as normas comportamentais.

20. *Convulsão cromática* narra a vida de Norma Vetusto, uma senhora de elevada posição social, que decide sair do meio supérfluo que a rodeia. Ela quer se libertar aparências duramente forjadas e na fuga do convencional, se entrega a magia inebriante das cores. Entre o sim e o não, ela escolhe ir contra o convencional: diz sim para o sinal vermelho do semáforo, tinge de tinto trágico o vestido azul.

21. Em *Mãe das águas* é narrado os conflitos vividos por Emiliana: uma filha condenada aos cuidados com a mãe. Em um sonho insano de liberdade, abandona sob a chuva a frágil figura

se torna vítima e culpada do engano de si mesma. Daí então, a traição se apresenta tão pura quanto um beijo, tão implacável quanto à morte, pois tudo tem sua devida justificativa, mas nem tudo tem perdão. “Beija, anda, entrega tua mãe ao desamparo com um beijo de Judas” (Coutinho, 2014, p. 149) e, assim, com um beijo se brinda uma vida e se encarcera a alma. O beijo que ampara e rejeita, fuge e regressa, almeja liberdade de escolha para poder optar pelo retorno à prisão. O beijo que rompe com o ontem para tornar-se escravo do amanhã, também queima os lábios e penitencia a alma transgressora diante das perdas e incertezas do agora.

Em oposição às perdas vindas da tentativa de alcançar voos incertos, em *Os polos da volúpia*²² todos os sentidos se encontram presos e entregues à observação das formas mais singelas e exuberantes de vida, firmando o desejo e o prazer contido em cada palavra escrita. O sótão²³ de quem se aventura a escrever, é também o terreno baldio das paixões que desabrocham e dos amores que se calam. A escrita representa o poder sagrado de tornar eterno todo o mal e todo o bem que povoam o ser. Capaz de trazer para um mesmo plano o sagrado e profano, deuses e demônios, o breve e o duradouro golpe de emoções.

A fascinação em olhar pela simplicidade e pela extravagância da vida é como um beijo sutil da beleza que encanta a alma. As palavras se assumem como cúmplices dessa descoberta transformadora e quase indescritível do existir. E entre tantos ósculos concretizados, beijos macerados de súplicas, desejos imaginados, de bitocas, selinhos, beijocas escravadas na alma, impossível é não se render a um canino beijo.

Beijo canino: a divina transgressão

A aproximação entre bem e o mal, efêmero e eterno, homem e animal é fato recorrente nas obras literárias. Por esta razão, a permanência da morte

materna. Embora o arrependimento a tenha feito retornar, Emiliania passou a carregar pela vida o peso da morte da mãe.

22. *Os polos da volúpia* se constrói sobre a percepção do rapaz que se deixa envolver pelo fascínio diante de uma borboleta; e considerando a vida breve e intensa do ser observado, o jovem busca na escrita uma tentativa de eternizar o fenômeno presenciado.

23. “Ele saía e adentrava num outro-ele, desconhecido morador do sótão” (Coutinho, 2014, p. 162).

sobre a vida é o que a torna temida e soberana. Entregar-se ao fascínio do fim também é uma forma de renovar o olhar sobre a vida.

Em *Beijo canino*, a figura humana se depara com o cão abandonado aos caprichos da morte, e faz surgir, por meio do ósculo, um novo plano para sua existência. O princípio e o fim se encontram em um atalho marcado por um beijo imaginário. Deste modo, vida e morte se encaram e param diante do toque: a boca humana se mistura ao riso cadavérico canino. Diante do beijo imprevisto, um universo se instaura em meio ao caos do encontrado. O humano torna-se um deus refém do gesto capaz de tocar o céu e o inferno das emoções.

A escolha de um caminho – árvores e luz

Na narrativa há um encontro inesperado com a face contraditória da existência: a figura humana (o estudante) depara-se com a matéria canina em decomposição. O jovem, em seu desabrochar de vida, é surpreendido pelos restos de morte do cão. Em seu retorno ao lar, “todos os dias pelo desértico desvio” (Coutinho, 2014, p. 56), o rapaz é surpreendido diante de um espaço povoado de incertezas. A escolha por um percurso alternativo, um desvio, reflete a imprevisibilidade do destino, pois o trajeto que prevê brevidade na travessia, pode tornar-se o mais difícil de transpor.

Neste cenário, o caminho que guarda a morte do cão também é símbolo de vida, é a ida rumo ao desconhecido e a volta a origem. E essa origem é escancarada pelo seu oposto, quando a vida reconhece na morte o fim e o (re)começo de tudo. Diante da presença do animal desamparado, pensamentos conflituosos passam a povoar a mente do estudante. Em face da experimentação dos dilemas existenciais, Otto (2007, p. 91) esclarece que “na profanidade, o homem inclui não somente os seus atos, mas toda a sua existência como criatura frente àquilo que está acima de toda criatura”. Contanto, para entender a definição de sagrado é preciso contato com o seu oposto, e o simples fato de viver em um espaço terreno e limitado já posiciona o humano como contrário ao seu criador.

Em pleno meio-dia, luz e sombra se aproximam na transição do tempo e na sutileza da troca de olhares: um vivo e encantado pela imagem do outro ser amparado apenas por seu encontro com a morte. Por isso, é preciso proteger a alma do contato com a matéria corrompida, “a luz excessiva

pode cegar uma pessoa” (Coutinho, 2014, p. 57), principalmente quando insiste em desmascarar uma existência de sombras, ninguém sai impune. Na ausência de qualquer companhia que o dê segurança, e tendo o silêncio como cúmplice sublime, o estudante aprende a necessidade de olhar além do aparente de todo ser.

À “beira do caminho” se configura como um espaço livre de tempo e lugar, em que a figura canina surge como uma Esfinge, que de modo inusitado e enigmático, destrói todas as certezas e paralisa qualquer tentativa de fuga. Dessa forma, a travessia do percurso escolhido exige força de resolução. Ignorar o mistério que se insinua ao lado é admitir a fragilidade dos passos. A ardência da vida se revela no atalho que desnuda a morte, escancara a verdade dos restos mortais.

Em meio a solidão do ambiente, surgem como testemunhas e guardiãs dos segredos da cena exposta, as árvores que “guardam a travessia”. As árvores são, desde o jardim do Éden, símbolo de conhecimento e tentação, e apresentam em seus galhos e folhagens o abrigo sagrado: vida, morte e renascimento; fonte de sombras e luz, leveza e imortalidade. Assim sendo, as árvores que abarcam o atalho são a única plateia para o espetáculo quase intragável que a morte impõe, como espectadoras e cúmplices do ato que se tece sob palavras não ditas.

A “margem” em que o cão se insinua, é a borda que sustenta o fluxo do meio, como uma terceira margem de Guimarães²⁴. Os passos dados na vida são amparados pelos golpes traiçoeiros e sempre presentes da morte. Considerando tais aspectos, a margem passa a ser o limiar entre o humano e o animal, o sopro sagrado de vida e o espetáculo profano da morte. Como um ritual de sacrifício, o cão é colocado à parte para não contaminar a pureza dos dias, para provar à morte que a vida sempre flui entre suas frestas.

O encontro com o outro – a morte fecundando a vida

A vida que flui entre as margens traiçoeiras da morte, prepara armadilhas de um nefasto fascínio, prende o olhar, atrai e trai as atenções dedica-

24. No conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, a margem, assim como em *Beijo canino*, também se estabelece como um espaço sublime, em que o ser pode se entregar ao silêncio ancestral das descobertas. A margem como fronteira entre o possível e o inimaginável, entre os mistérios e as revelações.

das ao oposto. Mergulhado em seu deserto desamparo, um animal aguarda, inerte, pelo gesto divino que possa revolver seus resquícios de existência. O sagrado, grandioso e inatingível, se manifesta na revelação da imagem do outro e na força do diálogo travado em silêncio. Conforme declara Bakhtin (2014, p. 117), “a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face”. O diálogo também pode ser estabelecido no silêncio compartilhado com outro e na compreensão mútua da mensagem expressa.

O profano é a matéria que perece e o gesto que se arrisca em cometer. O encontro, os dois seres e suas essências ocultadas, insere um olhar reflexivo sobre a sacra profanação de naturezas múltiplas e singulares. Enquanto a aparência do estudante é omitida diante dos dilemas da consciência, o cão – sem voz e sem questionamentos aparentes –, resume-se a um corpo que aos poucos se desfaz. Entre o movimento dos passos e a paralisia diante da morte, o ser é esquecido à margem do direito de proteger seus restos mortais da vida que caminha entre seus limites.

O mórbido espetáculo do fim canino é possuído por vermes que renascem e se multiplicam por meio da morte, revelando em detalhes, a beleza infame e nefasta da deterioração da vida. De tal modo, “como sucessor do homem vivo, o cadáver não significa mais nada: igualmente, nada de tangível nos dá objetivamente a náusea, nosso sentimento é o de um vazio que nós experimentamos na falta” (Bataille, 2013, p. 39). Assim sendo, o jovem passa a apreender o mundo e observar a vida e a morte em suas mais desagradáveis vertentes.

O cadáver é o final do caminho, é a imagem que surge depois do atalho ou da travessia. Quando os passos cansam, a morte suga os que, por descuido ou por azar, caírem à margem. O riso do cão renegado pela vida e pela morte, leva à necessidade de acolhimento. E mesmo sem a pronúncia de um único som, a vida inteira pode ser beijada diante do contato inesperado com o fim. O cão, que o guarda do reino dos mortos e guia as almas na travessia entre mundos divergentes, como um Caronte²⁵, é também amigo fiel

25. Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro de Hades e é responsável por conduzir a alma dos recém-mortos sobre as águas dos rios Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Caronte recebeu esta tarefa após ter tentado roubar a Caixa de Pandora (a caixa que guarda todos os males do mundo).

e companheiro, que vive e morre com o riso infeliz de seres que já nascem sob o fardo do esquecimento.

Quando as essências de mundos opostos se tocam ou se misturam, desaparecem os conceitos e a autoridade de um sobre o outro. Sem bordas que separem morte e vida, sem deuses e sem o receio da punição, os seres passam a ocupar um mesmo plano, permitido apenas a quem doa parte de si mesmo em nome do encontro profundo com o outro. Portanto, da mesma forma como costuma fazer o meio social, o texto também enfoca a superficialidade das aparências e ações. Já não é preciso saber quem é exatamente o humano e o animal, as sensações de um também podem ser a do outro, e os dois podem ser sentidos pelo leitor.

As (in)certezas de um ósculo proibido

O contato com manifestações de natureza sobrenatural permite sentir as forças que vão além da previsibilidade humana e gera uma profunda transformação do ser, pois possibilita ultrapassar a realidade comum e trazer novos sentidos à existência. Para Eliade (2013, p. 124) “é através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a ideia de que alguma coisa existe realmente”, pois o comum não acrescenta grande carga de informações aos momentos vividos. Para tanto, é preciso olhar e sentir a presença do (in)diferente, do animal que ousa a lançar sua imagem além da fronteira imposta.

Diante dessa vivência incomum experimentada pelo estudante que se deixa prender pela visão do fim trágico do animal, mostra-se a clareza ignorada pela luz das convenções: a “beleza infame” do cão abandonado está no riso podre da morte que assusta a vida com seus mistérios. A percepção do riso, em exposição, é uma forma de zombar da morte que o corrompe e vinga-se da vida que o abandonou, sem dar o direito de ter sua imagem escondida ou resguardada. De acordo com Nietzsche (2020, p. 59), “não é com cólera, mas com riso que se mata”. É o riso que atrai e envenena os olhos ingênuos e sensíveis à luz das revelações. O riso mortal de uma esfinge que reestabelece o dilema entre os contrários – as lágrimas do choro ao nascer e o sorriso enigmático da morte.

Em vista disso, o jovem, que representa o MEIO desse processo, é escolhido involuntariamente como a vítima para esse sacrifício. É preciso

sentir-se parte para compreender a fundo a distinção entre as distâncias impostas. O óbito precisa se fazer sentir na decomposição do corpo para atingir a alma. Ofuscado por um sol que queima e castiga os sentidos, o estudante sente o fogo do princípio da vida que ilumina a face desencarnada da morte. Algo pede que o encanto seja quebrado, que o feitiço seja desfeito em nome da redenção humana.

Diante desse misto de sensações, a necessidade de um beijo surge como castigo e única forma de salvação. É preciso eternizar, com os lábios, o dis-sabor do momento vivenciado. Ao testemunhar o crime mudo da morte, o torna cúmplice e transgressor de limites imprevisito: “sua boca tocou os lábios descarnados do animal e aconteceu: o beijo; não o ósculo físico, mas a simulação mental do ato inconcebível (Coutinho, 2014, p. 58). A certeza da concretização física ou imaginária do beijo perde-se diante da significação maior do beijar. De viver em pensamento o ósculo sagrado na matéria profanada pela podridão. O mistério é intensificado pelo fascínio do contato proibido, pois o abominável também tem seus encantos.

Dessa forma, o ósculo pensado acontece intenso em suas múltiplas vertentes. É o beijo de vida na face da morte, a explosão das sensações pensadas se concretiza na mudez do momento sagrado de sacrifício e libertação. O ósculo atinge assim o campo dos rituais sagrados, pois permite a volta ao princípio divino por meio do pecado da ousadia. Com a profunda revelação, o rapaz é lançado ao meio da estrada, para enfim o retomar de sua jornada. Agora a plenitude do ser dar espaço aos restos de certezas que ainda resistiam no jovem estudante, em que “restos de sua humanidade foram ficando à margem do caminho” (Coutinho, 2014, p. 58-59), levando consigo fragmentos da presença do animal.

Em vista disso, “o rapaz não pôde recolher as sobras de si” (p. 59). O anseio em compartilhar gestos de compaixão e humanidade e o contato tentador com a matéria em decomposição, levaram a pesos desnecessários e a partes de vivência incorporadas a uma nova sensação, um novo ser. De acordo com Agamben (2007, p. 9) a existência carrega “possibilidade de potência; potência de ser e de não ser”. Assim, discorre sobre a capacidade do homem de moldar sua essência e eleger seus deuses, suas referências de ser e seguir.

Desta maneira, como um deus que desce do seu trono para tocar a fragilidade terrena, o estudante reestabelece o equilíbrio entre os opostos que

o completam, e desperta para si um ritual mítico a ser repetido em situações de sempre e nunca, de morte e vida, para aprisionar ou libertar, condenar ou salvar a existência: o beijo.

Considerações finais

Vivenciado como base para o direcionamento das ações humanas, o mito perpetua valores ora sábios, ora opressores, que cada ser deve preservar, ou ao menos, se esforçar para tornar aparente. A crença que separa em planos indissociáveis os fatores contraditórios é a mesma que impede que se alcance uma terceira margem de escolha, pois sob as amarras que definem o bem e o mal, há infinitas possibilidades de ação que escapam a qualquer definição ou julgamento moral.

Nessa perspectiva, a literatura se configura como elo capaz de aproximar mundos distintos e criar uma nova condição de ser: nem sagrado, nem profano, apenas um humano jeito de existir. Como um rito que ressurgue em suas múltiplas vertentes, o ósculo se expressa como elemento central de mudança que, assim como o mito do sagrado, marca o início de um ciclo e o encerramento de outro. Assim sendo, entre beijos reais e não efetivados, encontra-se o beijo intermédio – vínculo que aproxima e/ou abarca os pontos analisados neste estudo.

Osculário exhibe as fraquezas e o heroísmo de seres falhos em sua grandeza, desprotegidos de qualquer convicção e amparados apenas pelo silêncio das vozes cansadas e pela cumplicidade soberana do narrador. Em meio a tantas terrenas e humanas motivações, um “*Beijo canino*” merece atenção maior. A epifania vivida por um estudante frente ao cão em decomposição instaura um processo de dúvidas e decisões que abrangem as mais amplas vertentes da existência. Mundos contrários (vida e morte) conciliam seres de naturezas distintas: o humano e o animal se tocam sob um beijo que oscila entre o real e o surreal, os perigos do caminho e a libertação dos passos.

Diante das diversas possibilidades de leitura/análise da obra, a ênfase no mito do sagrado (e o profano) se deu devido à complexidade de fatores que o termo abarca, sendo este percurso, apenas o primeiro passo rumo aos enigmas e revelações que a obra é depositária. Assim sendo, o desenvolvimento de tal estudo expressa a presença das manifestações míticas no com-

portamento do homem moderno, bem como as consequências e os fatores que estas envolvem.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. (Voločínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

COUTINHO, Antonio. *Osculário* (lacrado). Brasília: Kiron, 2014.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Tradução de José da Silva Brandão. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edipro, 2020.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução de Walter O. Schlupp. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

Poesia e materialidade no livro-poema *Mundo de Mundim*, de Lília Diniz

Nellihany dos Santos Soares
Erica Cristina Rodrigues Nascimento Lima
Flávia Roberta Menezes de Souza

Palavras iniciais

Neste texto, busca-se apresentar o livro-poema *Mundo de Mundim* (2016), da escritora e arte educadora maranhense Lília Diniz, analisando, dentro de seu contexto, a função social da poesia na literatura infantil e as marcas da materialidade da obra. Durante a leitura do poema, constatou-se a preocupação da autora em abordar temáticas que fazem parte da vida de muitas crianças e jovens desse país chamado Brasil, como é o caso do trabalho escravo infantil e conseqüentemente, da perda da infância, da proibição de acesso à escola e da violação aos direitos básicos da criança.

Se *Mundo de Mundim* é a prova materializada da própria privação de liberdade através da literatura, o é na mesma medida, um grito de esperança e liberdade de muitas crianças que sonham com um futuro melhor através de um direito que cabe a cada um de nós: o direito à leitura. *Mundo de Mundim* apresenta uma realidade que muitos teimam em esconder, mas que Lília Diniz consegue com muita leveza e beleza revelar através da poesia.

O método utilizado para elaboração deste texto é a pesquisa bibliográfica, pautada na leitura do livro-poema, e em estudos de Eliot (1991), Gregorin Filho (2009), Camargo (1995), Lajolo & Zilberman (2007; 2017) e entre outros que abordam o tema. O texto se divide em três partes. A primeira trata de uma breve apresentação da autora e de seu percurso literário pela literatura. A segunda parte consiste em esclarecer a função so-

cial da poesia na literatura infantil. Na terceira parte, privilegia-se a leitura literária do livro-poema e as marcas de sua materialidade.

Lília Diniz, a autora

Definir-se a si mesmo parece uma dificuldade para muitos, mas não para Lília Diniz, que o faz de forma sublime quando escreve: “... Bicho do mato que sou/ o que germina em mim são versos/com cheiro de terra/Mato e fulô...” (Lília Diniz, 2020). É dessa forma que Lília Diniz tenta se definir, repleta de poesia e afeito às raízes nordestinas. Nascida em Imperatriz, no Maranhão, é escritora, atriz, cantora e Arte Educadora. Formou-se em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília e é membro da Academia Imperatrizense de Letras. Autora de sete obras literárias que perpassam pela poesia e pelo conto, a autora valoriza a riqueza do “folclore linguístico” do nordeste brasileiro.

Alguns de seus livros tem acabamento artesanal, como é o caso de *Sertanejares* (2011), que foi finalista na 10ª Bienal Brasileira de Designer Gráfico e que também é caracterizado como livro-objeto, tendo ainda se transformado em espetáculo literomusical, interpretado pela própria Lília. Um outro livro que também se destaca é *Miolo de pote da cacimba de beber* (2003), que está na quinta edição e já atingiu a marca de mais de 5.000 exemplares vendidos de forma independente durante eventos e instituições de ensino pelo país. Outras publicações são: *Mula sem cabeça* (2012), *Ao que vai chegar* (2008) e *Babaçu, Cedro e outras Poéticas em Tramas* (2002).

O trabalho literário da autora está sempre relacionado com outras artes, principalmente a música, a dança e o teatro, pois o livro não é o fim, mas apenas o começo pelo qual diferentes possibilidades de leituras podem ser desenvolvidas. Lília Diniz é uma artista completa que continua a cada dia inovando para encantar crianças (e adultos) com sua poesia repleta de musicalidade, rimas, coloquialidade, abordando temáticas sociais que, embora reflitam realidades que gostaríamos de esquecer, o faz com a maestria de quem tem a sensibilidade à flor da pele, pois a poesia corre em suas veias. O restante do país precisa conhecer o trabalho produzido por essa mulher nordestina que faz da própria vida uma poesia. Ave Lília Diniz!

Poesia e Literatura Infantil: instrumento de leitura do mundo – uma função social

A poesia está entre os gêneros literários menos prestigiado nas salas de aula e não faz parte da preferência do grande público leitor, ficando quase sempre em último plano. Acredita-se que esse fato se deve à dificuldade que muitas pessoas têm em interpretá-la, já que se trata de um texto carregado de subjetividade, sentimentalidade, que explora as palavras em sentido figurado e por fazer uso de muitas figuras de linguagem como a metáfora, acaba não despertando o interesse do leitor que, conseqüentemente, precisaria dedicar mais atenção a este gênero. Boa parte daquilo que nos foi direcionado a ler e daquilo que lemos no dia a dia, são textos escritos em prosa, e não é de se estranhar que uma considerável porcentagem das publicações do nosso país seja desse tipo de texto. Uma rápida visita numa livraria confirma essa realidade, os versos acabam fazendo parte da nossa memória de infância, tempo em que ler poesia era algo mais frequente, e parecia fazer muito mais sentido, dado o forte apelo à musicalidade.

Apesar da poesia parecer uma leitura difícil ou de menor grau de importância, ela carrega sua função social enquanto texto literário, muitas aliás, abordam temáticas sociais relevantes e podem contribuir para a formação humana dos leitores, sejam estes crianças, jovens e até mesmo adultos. A poesia é para todas as idades e necessita apenas que seja selecionada de acordo com o objetivo que se pretenda alcançar, considerando ainda, a faixa etária do leitor. Nesse processo, vale lembrar que o papel do mediador será fundamental para a boa recepção dela.

Em *A função social da poesia* (1991), o poeta e crítico inglês T. S. Eliot afirma que o traço fundamental da poesia deve ser o prazer que ela é capaz de proporcionar ao leitor, como um momento de sedução que ocorre de forma diferenciada para cada pessoa. Eliot explica esse “prazer” na passagem a seguir:

Para além de qualquer intenção específica que a poesia possa ter [...] há sempre comunicação de alguma nova experiência, ou uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de algo que experimentamos e para o que não temos palavras – o que amplia nossa consciência ou apura nossa sensibilidade [...] a poesia tem a ver fundamentalmente com a ex-

pressão do sentimento e da emoção; e esse sentimento e emoção são particulares (Eliot, 1991, p. 29-31).

Muito mais haveria para se dizer a respeito da função social da poesia e de sua importância para a formação humana (principalmente das crianças), mas nos deteremos a comentar sobre isso partindo do nosso objeto de estudo, o livro-poema *Mundo de Mundim*, que através da poesia vai contar ao leitor-criança a história de um menino de dez anos que vivia numa situação de trabalho escravo e que nunca tinha visto um livro. Sua curiosidade será tamanha que vai sobrecarregar a mãe com muitas perguntas (algo comum a toda criança), e vai descobrir que saber pode ser perigoso, por outro lado, pode trazer conhecimento, afinal, através do livro, se pode conhecer o mundo todo. A realidade de Mundim, narrada em versos, faz jus a passagem a seguir: “[...] a poesia também procura uma verdade [...] o mais estranho poder da poesia é que ela torna o mundo mais verdadeiro...” (Monteiro, 1965, p. 31). A poesia de Mundim é a realidade de muitas crianças espalhadas país afora, e que surge sim, para ensinar e desenvolver o senso crítico dos pequenos leitores, emocionando e seduzindo-os, mas sobretudo, para mostrar que a realidade se torna mais leve se contada à luz da poesia.

Diante do exposto, vale enfatizar que a poesia produzida para crianças na atualidade surge para se desprender do valor unicamente pedagógico que lhe era dado desde seu surgimento. No texto *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias* (2007), as escritoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman debatem sobre essa ruptura dos padrões da poesia tradicional para crianças: “A primeira marca dessa poesia infantil mais recente é o abandono da tradição didática que, por um longo tempo, transformou o poema para crianças em veículo privilegiado de conselhos, ensinamentos e normas” (Lajolo, Zilberman, 2007, p. 143).

Essa ruptura com o tradicional dá à poesia contemporânea destinada ao público infantil, um leque de possibilidades de leitura, nas quais as mais variadas temáticas podem ser debatidas, e a estética do texto literário passa a ter valor, a ser reconhecido como arte, assim como frisou Fanny Abramovich:

A poesia para crianças, assim como a prosa, tem que ser, antes de tudo, muito boa! De primeiríssima qualidade! Bela, movente, cutucante, nova,

surpreendente, bem escrita...Mexendo com a emoção, com as sensações, com os poros, mostrando algo de especial ou que passaria despercebido, invertendo a forma usual de a gente se aproximar de alguém ou de alguma coisa...Prazerosa, triste, sofrente, se for a intenção do autor...Prazerosa, gostosa, lúdica, brincante, se for a intenção do autor... (Abramovich, 1989, p. 67).

Não há dúvidas de que trabalhar a poesia, especialmente com crianças, é um jogo de desconstrução e reconstrução, no qual temáticas, palavras, rimas, musicalidade, imagens, formatos, e tudo mais pode ser trabalhado e explorado, coisas que só a linguagem poética permite. Desta forma, ao escolher o livro *Mundo de Mundim*, desejamos colocar em prática boa parte do que foi dito sobre a função social da poesia na literatura infantil, explorando suas características literárias e seus aspectos gráficos, algo que as vezes acaba passando despercebido no texto.

Apresentando *Mundo de Mundim*, o menino que não conhecia o livro: entre o texto literário e as marcas da materialidade

Lendo a narrativa poética de Mundim

Dos sete livros publicados por Lília Diniz, *Mundo de Mundim* é o único voltado para o público infantil. Sua primeira edição foi em 1998 e foi escrito para um trabalho performático da autora sobre a importância do livro, mas ganhou tanta notoriedade que acabou se tornando referência para a campanha de erradicação do trabalho infantil em instituições de ensino e congressos de educação. Devido ao seu grande sucesso em meio ao público infantil, acabou virando um espetáculo (destino que a autora acaba dando para alguma de suas obras) chamado *Mundo de Mundim e outras prosas e versos*, no qual atrelado à temática da obra, ela recita versos de Patativa do Assaré, Cora Coralina e de autoria própria, entrelaçando o trabalho com cantigas de roda e ao som do pandeiro. Atualmente o livro se encontra em sua segunda edição e conta com ilustrações de Valdério Costa, um especialista na arte de ilustrar cordéis. Somando as duas edições, até a fase de finalização deste texto, a obra já atingiu a marca de 3.500 exemplares vendidos.

Figura 1: Capa do livro, 2ª edição (2016)



Fonte: www.liliadiniz.com.br

As primeiras páginas do livro trazem uma epígrafe em forma de poema, de autoria de Artur Gomes, que já antecipa através dos seus versos a principal temática que será desenvolvida no livro, a exploração do trabalho infantil. Existe ainda uma dedicatória “... aos meninos e meninas desprovidos de liberdade. A todas as entidades e pessoas que trabalham para a erradicação do trabalho escravo...” (Diniz, 2016, p. 5), e um agradecimento especial que foge às convenções da boa parte dos livros que estamos acostumados a ler:

aos Erês do universo e de todos os terreiros do mundo. A São Cosme, São Damiano, e aos Anjos da Guarda que trabalham incansavelmente para o bem das crianças e do planeta; aos que se deixaram tocar pela história do Mundim em nossas andanças (Diniz, 2016, p. 7).

Mundo de Mundim é um longo poema narrativo, com estrutura que lembra os cordéis nordestinos, composto de 53 estrofes que não seguem um único padrão, e 258 versos que rimam entre si, contribuindo satisfatoriamente para a musicalidade do poema. Dada à extensão, acreditamos que a

indicação do livro se torna mais apropriada para crianças a partir de sete ou oito anos de idade.

A página que abre o poema é destinada somente à apresentação do menino Mundim, que no texto tem dez anos de idade:

Sonha e trabalha muito/todo dia, sem parar/Mundim mora na fazenda/
do chamado doutor patrão/homem rico, muito rico/dono de mais de
um trilhão/ Doutor patrão faz escravo/homem, mulher, criança/na sua
bonita fazenda/não se planta esperança/Não brinca, nem estuda/ pois
tempo Ele não tem não” (Diniz, 2016, p. 8).

De acordo com esta apresentação, fica evidenciado a temática do trabalho infantil e a violação dos direitos básicos da criança, especificamente o direito à educação e ao entretenimento. Nesse instante, implicitamente, temos a presença de uma intertextualidade – o ECA Lei 8.069/90 – que pode ser desenvolvida pelo mediador do poema, ampliando a leitura do texto literário e trazendo ao conhecimento da criança esse importante documento.

Feita a apresentação do personagem, a página seguinte traz o objeto desconhecido pelo menino – o livro – que será o motivador de todos os questionamentos que ele fará à sua mãe, que a princípio evitará as respostas, mas não conseguindo vencer a curiosidade do filho, acaba se rendendo:

Mundim não sabe ler/Livro? Nem sabe o que é/Escola? Nem chega a
sonhar. Mas que Ele é sabido, isso é/ Hoje cedo passava Mundim/ e viu o
filho do patrão/com algo muito estranho/ que lhe chamou a atenção. Foi
perguntar à mãe o que era aquilo/ Qual o nome? /Para que servia? A mãe
ficou no embaraço/sem saber mesmo se devia aticar o menino esperto/
Saber era perigoso/Disso a mãe sabia (Diniz, 2016, p. 10).

Os versos acima nos trazem à memória o texto do crítico literário Antonio Candido (1918-2017), denominado *Direito à Literatura*, publicado na coletânea *Vários Escritos* (1988), que aborda a relação entre direitos humanos e literatura. No entendimento do autor, os direitos das pessoas não se restringem apenas ao que está ligado a sobrevivência física e fática, são também aqueles que garantem a integralidade intelectual, e aí se encaixa a literatura. Candido reforça o fato de que a literatura é uma necessidade universal, instrumento de desmascaramento que aponta e denuncia restri-

ções e negação de direitos. Ao nosso ver, o personagem Mundim aparece como uma metonímia, representando um coletivo, uma grande parcela da sociedade que vivendo à margem, se torna desprovida de todo tipo de direito, inclusive o direito à leitura, à literatura.

Terminada essa fase inicial dos questionamentos de Mundim, se iniciará um longo diálogo entre ele e a mãe, diálogo este que vai perdurar até o final do poema. Ambos fazem uso de uma linguagem coloquial e de expressões típicas do interior do nordeste brasileiro, mãe e filho conversam num tom carinhoso, em que ela é sempre chamada de “mainha”. O filho relata que foi na casa do “seu João” e viu o filho deste conversando sozinho com um objeto na mão.

Mundim fica intrigado com aquela situação e a empregada da casa, “Bastiana”, diz a ele que aquele objeto é chamado de livro. Pronto! A partir de então, o menino começou a fazer muitas perguntas sobre o tal objeto: “Mainha, livro é brinquedo? / É de comer? De que é feito? Serve para que? / Guarda segredo? / Quem inventou? / É bom ou ruim? / É pra gostar? Ou pra ter medo?” (Diniz, 2016, p. 12). Tantas perguntas para um único objeto! Até parece que Mundim sabia exatamente o que perguntar, sem saber que todos aqueles questionamentos faziam, de fato, muito sentido, pois para cada um existe uma resposta.

Muitos autores da nossa literatura também já se indagaram a respeito desse objeto tão especial, como por exemplo, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987):

Que coisa é o livro? / Que contém na sua frágil arquitetura transparente?
São palavras, apenas, ou é a nua confidente? / De que lenho brotou? [...]
Que vive junto de nós, sente o que sinto/ e vai clareando o mundo em
toda a parte? (Andrade, 2002, p. 330-331).

Como se vê, o livro sempre foi norteado por muitas perguntas e com o passar dos tempos foi ganhando novas faces. Em *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história* (2017), Marisa Lajolo e Regina Zilberman escrevem um capítulo denominado “Que coisa é o livro?”, cujo objetivo é mostrar como o livro surge na humanidade e a sua evolução até os tempos atuais, pontuando que:

[...] os atributos até então identificados como característicos do livro parecem já não bastar para defini-lo. Não é mais possível falar do livro com segurança, já que novas tecnologias impuseram outros formatos e materiais, novos modos de produção e de circulação, distintas maneiras de leitura, restaurando em muitos casos as relações entre comunicação, corpo, voz, olhar e gesto (Lajolo; Zilberman, 2017, p. 26).

Um dado interessante é que uma das perguntas de Mundim “É de comer?” nos remonta à frase pronunciada pela boneca Emília, personagem de Monteiro Lobato (1882-1948), no livro *Reforma da Natureza* (2019), em que ela tem a ideia de transformar os livros em livros comestíveis. Em resposta a isso, Dona Benta rebate:

- Sim, Emília, esta ideia do livro comestível me parece ótima, mas não para todos os livros. O bom é que haja o livro de papel e ao seu lado o livro comestível. Quem quiser compra um, quem quiser compra outro. As coisas novas jamais substituem inteiramente as coisas velhas (Lobato, 2019, p. 60).

Além de questionar se o livro era para comer, Mundim ainda pergunta “Livro é brinquedo?”, que em nosso entendimento reforça a fase em que tudo acontece em seu mundo, isto é, a infância, caracterizando-o como um menino inocente. Ah se ele soubesse que hoje o livro também pode ser brinquedo!

Ao longo do poema será comum o uso de exclamações que enfatizam o estado emocional do menino (triste, alegre, surpreso, corajoso...) e de interrogações, denotando o lado aguçado da curiosidade dele e da sua vontade de aprender. Questionamentos que, aliás, são comuns na infância, período no qual a criança está começando a descobrir os mistérios do mundo.

Mundim é um menino muito esperto e mesmo sem estudo, reconhece que leva uma vida difícil, limitada, bem diferente da vida do patrão “Ele tem tudo e a gente nada, isso pra mim não é viver/ Eu quero viajar o mundo/andar muito bem arrumado/falar muita palavra bonita/ e poder sair desse roçado” (Diniz, 2016, p. 15), e mesmo diante de tantas dificuldades, não deixa de sonhar. O papel da mãe é fundamental para a explicação dos fatos, pois ela representa a sabedoria para o menino e tenta fazê-lo entender que “Do que adianta ser sabido/ e viver de exploração/ bebendo o sangue dos

outros? Tu tá é com inveja do patrão?” (idem). E não satisfeito, Mundim responde com muita convicção: “Sou feliz do jeito que sou/mesmo sem o meu bracinho/que o facão já decepou” (Diniz, 2016, p. 17). Eis que nesses versos surge um dado novo, Mundim perdeu um dos braços por trabalhar na roça, uma outra triste realidade de muitas crianças brasileiras submetidas ao trabalho infantil.

Apesar de tudo, os questionamentos não cessam “Mainha me diga o que é aquilo/Me diga um livro o que é? Serve para quê? /Não me deixe sem saber” (idem). Mundim sonha com a igualdade entre as pessoas, não se conforma com sua vida sofrida “Por que é que eles podem e nós não? / Nós somos gente que nem eles/não podem ficar calado não” (Diniz, 2016, p. 18). E depois de tanto aperrear o juízo da mãe, ela finalmente começa a conceituar o livro: “Dizem que aquilo é um livro/ e serve mesmo é para ensinar/ Ensinar a ficar sabido, que é para gente importante virar/[...] Livro é coisa de outro mundo/ o nosso mundo é esse lugar” (Diniz, 2016, p. 19-20). E sempre corajoso, o próprio menino nos revela seu nome, Raimundo.

O menino carrega o “mundo” no próprio nome, dando dimensão a ele. O apelido “Mundim” pode ser lido como uma forma diminutiva do nome principal, ou ainda uma forma carinhosa usada para se referir à criança que ele ainda é. Por outro lado, esse apelido também pode carregar significados que representam muito bem a sua personalidade, como por exemplo: ativo, generoso, volátil, amigável, entre outros. Aliado a essas possibilidades, também propomos uma leitura cujo aspecto do nome não é positivo, se consideramos que ele reforça as limitações da realidade de seu dia a dia, um menino que tem sua vida limitada, estreita.

É curioso perceber a sabedoria de vida na fala da mãe de Mundim, que revela alguém que já sofreu na vida e que aprendeu com ela, a sabedoria dos mais velhos não lhe falta. Seu discurso é inclusive político, pois tem noção da forma como os mais ricos dominam os mais pobres, e que se o conhecimento não chega até as classes mais carentes é para evitar que povo se rebele contra aqueles que estão no poder, assim ela reconhece o poder do conhecimento:

Sabe Mundim/ saber é perigoso/Livro, escola e mania de perguntar/ faz a gente ver o mundo/querer as coisas mudar/é por isso que os doutores/ aqueles lá do poder/eles fingem que a gente não existe/ que é pra gente

não aprender/e continuar votando neles/que é pra eles se eleger (Diniz, 2016, p. 21).

E esse discurso político ganha marcas sociais quando ela traz à tona um dos grandes problemas do Brasil, o analfabetismo, que impede muitos brasileiros de ter uma vida digna, já que, por algum motivo, o acesso à educação lhes foi negado:

Pois é Mundim, assim como nós daqui/tem mais de milhão que não sabe ler/que não pode estudar/Não sabe o que é escola/e pior que cego vive, enxerga sem poder ver/Pois se a gente lesse os livros, tudo ia melhorar/nossa vida seria diferente, nada ia ser assim/A gente ia ser tudo sabido/tu ia era ser doutor. Doutor Mundim! (Diniz, 2016, p. 22).

Nesse sentido, a mãe cumpre um papel similar ao do professor, e quem sabe até mesmo do papel de mediadora de leitura, porque ao ensinar através da oralidade, vai mostrando a Mundim as facetas da vida, e o significado poético do que entende ser o livro:

Dizem, Mundim/ que as coisas do mundo/cabe lá dentro tudinho/que faz a gente viajar/conhecer o mundo inteirinho! /Que fala das plantas, dos animais/do céu, da terra e do mar/e como moça apaixonada/faz a gente suspirar/Diz que fala das terras do além/da guerra, de paz e do amor! / Ensina a contar e pensar/Ser gente! Ser doutor! (Diniz, 2016, p. 25).

E depois dessa explicação poética sobre o livro, Mundim chega ao final da sua jornada (ou seria o início?!) e fica ainda mais maravilhado e passa a compreender o motivo pelo qual o livro lhe é negado. Entende que ele traz conhecimento e que ao se tornar um menino sabido, ninguém mais iria escravizá-lo, humilhá-lo. Então, ele chega à conclusão de que o livro é perigoso, mas um perigo que ele quer correr, pois como todo ser humano, como toda criança, ele tem sonhos que deseja realizar:

Mainha, quero ir pra escola/Mainha, quero aprender a ler! /Depois ensinar a quem não sabe! /Quero me embrenhar nos livros/Dessa água quero beber/Quero um, dois, dez mil livros! /Quero o mundo conhecer! (Diniz, 2016, p. 27).

Nos versos acima, fica a certeza de que aquilo que é proibido comumente é desejado, e que assim como a água é necessária para a sobrevivência, o livro também o é. Mundim compreende que o livro é sinônimo de conhecimento e quanto maior a quantidade de leituras, maior será o conhecimento sobre o mundo. O desejo de aprender a ler para ensinar a outros é uma marca que humaniza o menino e mostra o quão solidário é o personagem.

Marcas da materialidade em Mundo de Mundim

Na seção anterior, vimos que o menino Mundim e sua mãe travaram um diálogo cujo principal questionamento era uma definição para “O que é o livro?”, e acompanhamos as possíveis possibilidades de respostas, mesmo que no sentido figurado, para esse objeto tão especial. Na atualidade, muito se tem discutido sobre a definição mais apropriada para o livro, mas devido a evolução que ele vem ganhando através dos tempos, encontrar algo “correto” para sua definição está cada vez mais complicado. Isso porque o livro não tem mais apenas a antiga forma que fomos nos acostumamos a conhecer: objeto retangular repleto de linguagem verbal.

Os livros contemporâneos ganharam novos formatos, ilustrações, cores diversificadas, o texto verbal continua (às vezes) mas está atrelado ao não-verbal e às imagens, enfim, muitos detalhes que antes passavam despercebidos, agora fazem parte de um todo. O projeto gráfico do livro passa a ter significado importante para o entendimento do texto: tamanho, tipo de papel, tipografia, disposição do texto escrito e das ilustrações nas páginas. A todos esses elementos que compõem o livro chamamos de materialidade, definida por Luís Camargo como:

No caso do livro, o projeto gráfico abrange: formato, número de páginas, tipo de papel, tipo e tamanho de letras, mancha (a parte impressa da página, por oposição às margens), diagramação (distribuição de texto e ilustrações), encadernação (capa dura, brochura etc.), o tipo de impressão (tipografia, *offset* etc.), número de cores de impressão etc. (Camargo, 1995, p. 16).

Nesse sentido, apontaremos algumas marcas dessa materialidade no livro *Mundo de Mundim*, a começar pela capa (considerada um elemento

pré-textual: capa, folha de guarda, ficha catalográfica, folha de rosto), pois entendemos que muitos leitores fazem a escolha do livro a partir dela. A capa de *Mundo de Mundim* chama atenção por um motivo em especial: o livro fechado tem formato meia lua, e quando aberto se transforma num círculo, que é a própria representação do “mundo” que o personagem vai descobrir ao ter contato com o livro.

Figuras 2 e 3: Capas (fechada e aberta) de *Mundo de Mundim*



Fonte: Livro *Mundo de Mundim* (2016)

A cor da capa do livro tem tom verde musgo, e será a única cor presente ao longo da obra. Qual seria então, a explicação para tal escolha? Em 2021, em depoimento exclusivo para as autoras deste texto, Lília Diniz explicou que por ser terapeuta holística e trabalhar com a cromoterapia – as cores têm propriedades energéticas e podem influenciar o estado físico e emocional das pessoas – a escolha do verde foi muito apropriada, pois ela tem uma simbologia muito forte e tem poder de cura. O verde, entre outros significados, é a cor do chacra do coração, do amor, o caminho do equilíbrio e da harmonia. Nesse sentido, Mundim convida o leitor para o encontro com o equilíbrio e o respeito, para a harmonia entre homem e natureza. E somente com o sentimento do amor, a humanidade poderá vencer as mazelas sociais ainda presentes em seu cotidiano, causadas pela ganância, pelo egoísmo, pela exploração do homem sobre o homem e do homem sobre a natureza.

A escolha da cor não poderia ser mais apropriada, pois está em conexão com o conteúdo desenvolvido no poema. O verde também está nas ilustrações, que seguirão o estilo de xilogravuras. Segundo os estudos de José Nicolau Gregorin Filho (2009) as ilustrações de obras infantis obedecem à determinadas classificações, em que cada uma é usada para um fim específico. Tomando isso como consideração, as ilustrações de *Mundo de Mundim* seriam do tipo “narrativa”, que de acordo com o autor são aquelas que:

Tem a função de narrar, por meio de uma outra linguagem, uma ação, cena ou um outro fato mostrado pela linguagem verbal; o ponto alto desse tipo de função está nos livros em cuja construção se utiliza apenas a ilustração para contar uma história, ou seja, todas as ações são contadas por meio da sequência de textos visuais (Gregorin, 2009, p. 54).

Além das ilustrações trazerem sempre Mundim e sua mãe, trazem ainda a imagem do livro, do filho do patrão e de um passarinho, este último aparece em todas as páginas do livro, simbolizando não apenas a liberdade, mas a amizade que existe entre ele e o menino:

Figuras 4, 5, 6, 7, 8 e 9: Ilustrações do livro

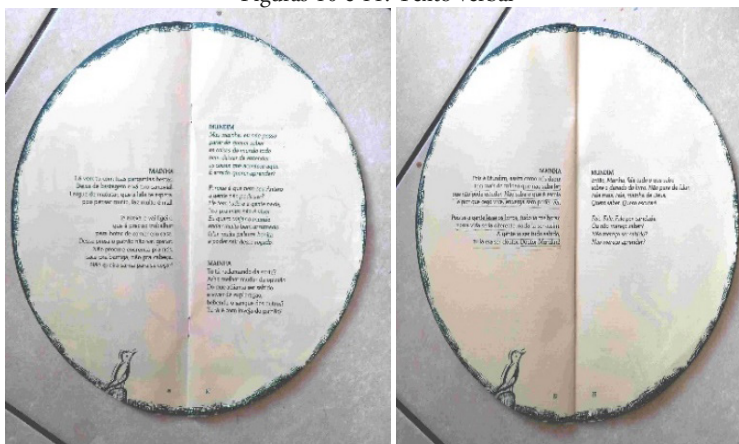


Fonte: Livro *Mundo de Mundim* (2016)

Ao observar as ilustrações acima, percebe-se claramente os traços da xilogravura, cuja própria natureza não permite a abundância de cores. Um outro detalhe está nas bordas de todas as páginas do livro, em que mais uma vez o verde predomina. As ilustrações ocupam diferentes posições nas páginas e estão sempre sobre um fundo de cor pastel, que em nosso entendimento pode simbolizar a neutralidade, o vazio, fazendo uma alusão à vida sem destino certo de Mundim. Todas as ilustrações refletem o que foi narrado no texto verbal.

Tal qual a capa e as ilustrações, o tipo de letra utilizado também tem a cor verde, e conta com um tipo de fonte comum, muito aproximado do Arial, com tamanho apropriado para um livro de média dimensão (altura 29,5cm e largura 14,5cm) cujo gênero textual é a poesia, sendo impresso no padrão *offset*. O texto verbal não segue um padrão de disposição sob as páginas: ora se tem apenas palavras, ora se tem palavras mais ilustração:

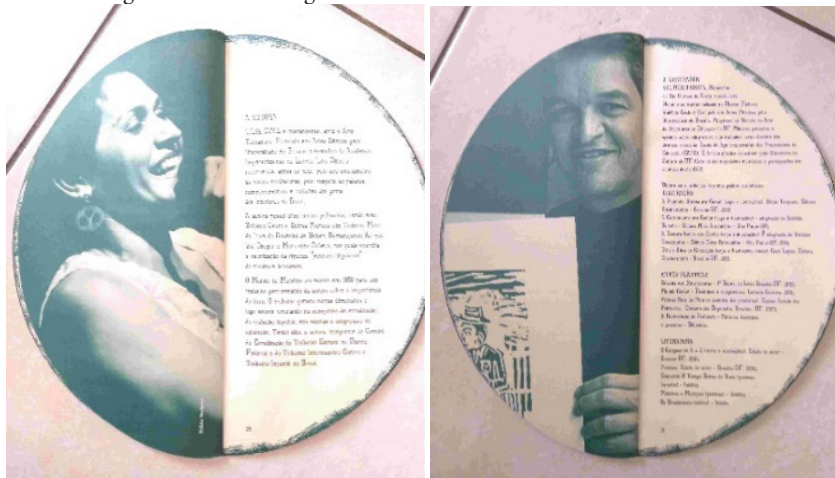
Figuras 10 e 11: Texto verbal



Fonte: Livro *Mundo de Mundim* (2016)

As últimas páginas do livro trazem elementos pós-textuais como a imagem da autora e do ilustrador, seguido de um texto explicativo com as informações profissionais de cada um:

Figuras 12 e 13: Fotografias da autora e do ilustrador Valdério Costa



Fonte: Livro *Mundo de Mundim* (2016)

Os detalhes da obra nos fazem entender que Lília Diniz lembrou de cada pessoa que contribuiu para a produção do livro, fazendo questão de citar os responsáveis pelo projeto gráfico (Haroldo Brito e a própria Lília), com diagramação de “Criatus Design” e revisão de Ana Carolina Pereira Araújo. Um cuidado que antigamente não existia, como se o autor fosse o único responsável pelo processo de criação de sua obra.

Devido às transformações pelas quais o livro vem passando, é quase impossível executar esse trabalho sozinho. Aproveitamos para parafrasear os versos de um dos mais consagrados poetas da literatura brasileira, João Cabral de Melo Neto (1920-1999) que versejou: “um galo sozinho não tece uma manhã, ele precisará sempre de outros galos [...]” (Mello Neto, 1979, p. 19-20). Ou seja, um autor, sozinho, não absorve toda a produção de um livro que pretende ser diferente, inovador. Ele precisa da colaboração de vários profissionais que o ajude a executar um projeto de qualidade.

Considerações finais

Como podemos observar na leitura que fizemos sobre o livro *Mundo de Mundim*, a poesia é um gênero tão importante quanto a prosa, capaz de abordar diversas temáticas que são comuns e que fazem parte da realidade, isto é, um assunto tão relevante como a exploração do trabalho infantil

de crianças, pode sim, ser narrada em obras da literatura infantil, contribuindo para a formação de seu caráter e lhe conferindo o conhecimento que merece.

Através da narrativa poética do menino Mundim, podemos acreditar que fazer poesia para os pequenos é possível, fazendo uso de uma linguagem simples e sem palavras exageradas, ou até mesmo sem tantas cores para encher os olhos, afinal o fascínio também pode estar nas coisas mais simples, sem deixar de ser relevante. Cores, formatos, ilustrações, tipos de papel, letras, capas, elementos pré-textuais e pós-textuais, todos passam a fazer parte do livro infantil contemporâneo. E isso se chama materialidade.

Da forma como apresentamos o livro-poema analisado, concluímos que o livro realmente é um objeto atraente, perigoso, divertido, capaz de fazer surgir várias histórias através daquela que ele narra. Quando ainda pensávamos sobre a escrita deste texto, uma única problemática encontramos: Qual livro escolher? Afinal os livros destinados ao público infantil e juvenil são todos maravilhosos. Após muita reflexão, chegamos ao *Mundo de Mundim*, e só aí percebemos que nossa escolha não poderia ter sido melhor. O que nos torna diferentes de Mundim? Nada. O que nos torna iguais? Coisa alguma, pois ele é único. Mas existe algo que nos torna parecidos, e que em muito nos aproxima: o amor pelos livros e a vontade louca de saber sempre mais.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil*. São Paulo: Scipione, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Viola de bolso. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 2002.

CAMARGO, Luís. *A ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1988.

DINIZ, Lília. *Mundo de Mundim*. 2. ed. Imperatriz: Ed. do Autor, 2016.

DINIZ, Lília. Lília Diniz, 2020. Disponível em: <https://liliadiniz.com.br>. Acesso em: 07 out. 2024.

ELIOT, T.S. *De poesias e de poetas*. Trad. L. A. Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*. Curitiba: PUCpress, 2017.

LOBATO, Monteiro. *A reforma da natureza*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

MELLO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. p. 19-20.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

Sobre as autoras e os autores

Emanoel Pires (Org.)

Possui Graduação em Letras Português/Inglês e respectivas literaturas, pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Campus Caxias (2008). Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Pós-doutorado em Humanidades Digitais pela University of Oslo (Noruega). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura em Meio Digital. Atualmente, interessa-se pelo estudo de narrativas digitais, literatura brasileira contemporânea, ferramentas digitais para o ensino/aprendizagem de literatura e Teoria Literária. Líder do grupo de pesquisa CNPq: Literatura, Arte e Mídias – LAMID. Editor Gerente da Revista de Letras Juçara – UEMA. Bolsista de produtividade em pesquisa – UEMA 2018-2019, 2021-2022, 2025-2026. Professor Adjunto III na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, está como vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA e atua também como professor no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI.

Messias Lisboa Gonçalves (Org.)

Realizou pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2023), Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2018), Especialista em Literatura e Leitura pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2012), Licenciado Pleno em Letras Habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2009) e Licenciado Pleno em Pedagogia pela Universidade do Estado do Pará – UEPA (2016). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Literatura, Arte e Mídias – LAMID/UEMA e do Núcleo Interdisciplinar Kairós Estudos de Poética e Filosofia

– NIK/UFPA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Filosofia (dedicando-se à reflexão sobre as referências entre arte e pensamento), Crítica Literária, Poética, Literatura Brasileira de expressão amazônica, Literatura Fantástica, Romance do século XIX, Prosa de ficção oitocentista, Cultura e Identidade, Literatura e Ensino, Pesquisa com destaque na ficção de Inglês de Sousa. Na área da Educação tem experiência em Educação Popular em ambiente hospitalar e Educação de Jovens e Adultos. Contribuiu com capítulos de livros, publicou artigos e coordenou a organização de coletâneas de livros.

Luisa Mara Silva Lima

Graduada em Licenciatura do Curso de Letras – Língua Inglesa, Língua Portuguesa e respectivas Literaturas – UEMA. Integrante do núcleo de pesquisa LAMID – Literatura, Artes e Mídias; e do núcleo de pesquisa em Informática, Literatura e Linguística – NUPILL. Ganhadora do PRÊMIO FAPEMA 2021, na categoria Jovem Cientista, da área de Ciências Humanas, Sociais e Linguística Letras e Artes, com o trabalho “A personagem masculina em Aluísio Azevedo”. Conquistou a 3ª colocação do PRÊMIO FAPEMA 2022, na categoria Popvídeo Ciências, com o trabalho “Literatura e estudos de corpus: a representação das personagens azevedianas” e, também, do PRÊMIO FAPEMA 2023: BICENTENÁRIO GONÇALVES DIAS, com o trabalho “Humanidades digitais: análise das personagens em Maria Firmina dos Reis”. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA.

Luíla Silva Lima Farias

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Pós-Graduada em Informática na Educação, pelo Instituto Federal de Educação do Maranhão – IFMA. Possui Graduação em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa, Inglesa e Literaturas, pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA (2022). Foi premiada na categoria POPVÍDEO FAPEMA, DO PRÊMIO FAPEMA 2021: MULHERES CIENTISTAS DO MARANHÃO: Ana Angélica Macêdo, Luciane Brito e Zafira de Almeida. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Arte e Mídias (LAMID /CNPq-UEMA) e do Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL/ CNPq - UFSC).

Saulo Barreto Lima Fernandes

Possui Graduação em Direito (CEUMA), tendo sido aprovado no XXI Exame de Ordem; Licenciatura e Bacharelado em Ciências Sociais (UEMA) e Licenciatura em História (UFMA). Em 2024 concluiu o Mestrado em Teoria Literária (UEMA) tendo como objeto de estudo os diários de Josué Montello. Tem artigos publicados em revistas, *sites* e jornais. Participou de antologias, coletâneas e livros coletivos auferindo algumas colocações em Prêmios Literários. Atuou como autor, coautor e organizador em mais de 15 obras científicas, literárias ou ensaísticas.

Douglas Rodrigues de Sousa

Pós-doutorado pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Especialização em Língua Estrangeira pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Graduação em Letras – Português pela UFPI. Professor da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

Maria de Nazaré Barreto Trindade

Afro-amazônica. Militante da esquerda. Professora. Sou Maria de Nazaré Barreto Trindade (Moara). Nasci nestas verdes paragens amazônicas-filha de caboclos de Mosqueiro – *José e Francisca*. Foi nas águas frias do igarapé do Cajueiro, onde vivi parte de minha infância e adolescência, e na casa da vó paterna *Benedita* que escutei, nos serões na grande varanda, as primeiras histórias de assombração que estimularam a minha imaginação. Mosqueiro, espaço geográfico e afetivo que povoou desde cedo meu imaginário para a escrita. Assim, me construí leitora e escritora. Graduei em Matemática e anos depois em Língua Portuguesa pela UFPA, desenvolvi dissertação de Mestrado na área de Estudos Literários – onde estabeleci um diálogo com a trilogia *Cenas da vida do Amazonas*, do paraense Inglês de Sousa. Meus temas de interesse são: Cultura, Identidade, Paisagem, Literatura Negra. Doutora em Antropologia Social, na Universidade Federal do Pará, com pesquisa sobre escritoras da Amazônia do século XIX. Publiquei em 2017 um livro intitulado “Palavras entre rios e ruas: ensaios sobre literatura na Amazônia”. Além de poesias e crônicas. Apreciadora e dançarina de carimbo. Axé!!!

Kércya Rayanne da Costa Santos

Mestranda em Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Bolsista CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem- LITERLI, no qual desenvolve pesquisas voltadas para a literatura maranhense contemporânea. E-mail: kercyaldr@gmail.com

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Doutora em Teoria Literária. Professora de Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Professora dos Programas de Pós-Graduação em Letras de ambas as Universidades. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI. Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: silvanapantoja3@gmail.com

Solange Santana Guimarães Morais

Possui Doutorado em Ciência da Literatura – UEMA/UFRJ (2014), Mestrado em Teoria da Literatura – UFPE (2002), Especialização em Leitura e Produção de Texto – PUC/MG (2000). Atualmente é Professora Adjunto, Diretora dos Cursos de Letras do Campus Caxias, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, Teoria Literária, Literatura Comparada, Literatura Maranhense. Docente do Mestrado e Graduação em Letras/UEMA. Coordenadora da Pós-Graduação em Ensino de Língua Portuguesa – CESC. Líder do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NuPLiM/CNPq-CESC/UEMA. Membro do LANMO/México. Membro do CEP (Conselho de Ética em Pesquisa) da UEMA. Editora-Chefe da Revista de Letras – Juçara, do Departamento de Letras do CESC-UEMA. Coordenadora da Liga Interdisciplinar dos Cursos de Letras – LICLE/CESC-UEMA.

Maria Rita Silva Ramos

Mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Especialista em Língua Inglesa pela Faculdade Latino Americana de Educação – FLATED, Licenciada em Letras-Inglês pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Tem experiência como Professora Tutora do Programa de Educação à Distância da Universidade Federal do Piauí (UFPI), períodos acadêmicos: 2014.2, 2015.1, 2015.2, 2016.1, 2017.1, 2017.2, 2018.1, 2018.2, 2019.1, 2019.2, 2020.1, 2020.2, na modalidade

EaD do Centro de Educação Aberta e a Distância da UFPI. Atualmente é Professora Formadora de Língua Inglesa, do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão.

Herasmo Braga de Oliveira Brito

Docente permanente da Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí, do ProFLetras da Universidade Estadual do Piauí, professor Adjunto IV, com Dedicação Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. Possui Graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2003), Graduação em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (2004), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2008), Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016) e Pós-Doutorado em Filosofia Contemporânea com a pesquisa: *Hermenêutica e Narrativa: a teoria da narrativa na filosofia de Paul Ricoeur* pelo programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN).

Janaira Caroline da Silva Rodrigues

Professora substituta na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Campus São João dos Patos. Membro do Grupo de Pesquisa Amefricanidade: lugar, diferença e violência, sob coordenação do professor Dr. Alcione Corrêa Alves, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí – UFPI na área de Literatura Amefricanas com a Tese em construção intitulada *Ponciá Vicêncio: um prefácio de leitura a literaturas amefricanas contemporâneas escrevintes e estudos de identidades negras*, Mestra em Literatura pela Universidade Federal do Piauí – UFPI (2022). Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português (2019). Membro do grupo de Pesquisa Núcleo em Estudos em Neorregionalismo Brasileiro Imaginário e Narratividade – NENIN (2018), Nutricionista da Prefeitura Municipal de Canto Buriti. Bacharel em Nutrição pela Faculdade de Ensino Superior de Floriano (2014).

Dariana Paula Silva Gadelha

Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com área de concentração em Literatura Comparada. Atualmente é professora adjunta do Curso de Letras Língua Portuguesa da Universidade

Federal do Amazonas (UFAM). Desenvolve pesquisas na área de Literatura Brasileira e Literatura Comparada. *E-mail:* dariana.gadelha@yahoo.com.br

Elen Karla Sousa da Silva

Professora adjunta de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFAM) e no Curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutora em Letras - Estudos da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2022). Foi bolsista de Doutorado do CNPq, desenvolvendo a pesquisa sobre Conceição Evaristo. Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2016). Possui Graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (2008). Foi bolsista de Pós-Doutorado no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, em projeto de pesquisa sobre Negro-Poéticas escrita por mulheres na literatura brasileira nos séculos XX e XXI, sob supervisão da Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos. *E-mail:* elen.silva@ufam.edu.br

Aerlys Pinheiro dos Santos

Possui graduação em Letras Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA (2024), campus Caxias. Mestranda em Letras pelo programa de Pós-graduação em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (PPGL – UESPI) em andamento. Membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NUPLiM/CNPq. *E-mail:* aerlyssantos789@gmail.com

Luana Mendes

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Possui Graduação em Letras Licenciatura Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Graduanda em Letras-Libras/Língua Portuguesa (UFMA). Especialista em Política de Igualdade Racial no Ambiente Escolar pela UFMA; Especialista em Docência do Ensino Superior pela UNIDERP; Especialista em Linguagens, suas tecnologias e o mundo do trabalho pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Atualmente é professora de Língua Portuguesa do Instituto Educacional Maciel e Psicopedagoga da SEMECTI-ALDEIAS ALTAS/MA. Atuou como Psicopedagoga no Instituto Federal de Educação Ciências e Tecnologia do Maranhão (IFMA), Campus Caxias;

e como tutora/professora pela UEMANET, polo Coelho Neto. Membro do grupo de pesquisa Configurações da Literatura Contemporânea e Estudos Culturais (COLICEC). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3338014902635100>. E-mail: lu_annagirl@hotmail.com

Sílvia Oliveira Cunha Moura

Mestranda em Teoria Literária da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Graduada em Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA – Campus Caxias). Graduada em História também pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA – Campus Caxias, 2014). Graduada em Pedagogia pela Faculdade do Vale do Itapecuru – FAI (2008). Atualmente atua como professora na Unidade Integrada Municipal Raimundo Nunes da Silva e no Instituto Educacional Maciel. Bolsista CAPES. Estuda principalmente os seguintes temas: Educação, História, Cultura, Literatura e Gênero, com ênfase nas identidades, feminilidades, surdez e infância. Membro do grupo de pesquisa Configurações da Literatura Contemporânea e Estudos Culturais (COLICEC). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4089752174229521>. E-mail: silvialibrascx@gmail.com

Naiara Sales Araújo Santos

Doutora em Literatura Comparada pela London Metropolitan University (LMU). Possui Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (2001), Mestrado Acadêmico em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2007), Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres (2008), PHD em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres (2013) e Pós-Doutorado em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada. É docente do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Línguas Estrangeira e Materna, Literatura Brasileira e Anglófonas, Literatura e outras artes, Literatura Especulativa, Ficção Científica e Literatura Fantástica, atuando nos seguintes temas: Ensino de língua inglesa, Português para Estrangeiros, Literatura Fantástica e Ficção Científica, a relação literatura e outras artes; Estudos pós-coloniais; Literatura Latino-Americana. Lider do Grupo de Pesquisa FICÇA (Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representação Artísticas na Era Digital).

Linda Maria de Jesus Bertolino

Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UNB). Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Salgado de Oliveira - RJ. Especialista em Metodologia da Educação Superior pela Universidade Estadual do Maranhão. Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras PPG – Letras/UEMA. Possui Doutorado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília UnB. Pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA (Bolsista – projeto concluído). Possui Mestrado (na mesma área e Instituição – UnB). É Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Configurações da Literatura Contemporânea e Estudos Culturais” – UEMA, registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Crítica e Teoria da Literatura. Atua nas linhas de Pesquisas: Literatura e sociedade; Memória, Testemunho e ficção; Literatura, corpo e Biopolítica; Gênero, raça e classe; Estudos Culturais e de Gênero; Identidade Nacional/Cultural; Representação na Literatura Contemporânea Brasileira.

Beatriz Rodrigues Cunha de Oliveira

É mestranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), onde desenvolve a linha de pesquisa centrada em Literatura, Cultura e Memória, com apoio da CAPES. Possui pós-graduação lato sensu em Docência do Ensino Superior, Neuropsicopedagogia e Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Portuguesa pela Faculdade Educamais – UNIMAIS. É bacharela em Letras – Língua Portuguesa pela UNINTER e em Direito pela UEMA. Tem experiência profissional com pesquisa, tradução e revisão textual.

Bianca Borges de Araujo Cardoso

É mestranda em Teoria Literária pela PPG – UEMA (Programa de Pós-Graduação), desenvolvendo pesquisas na linha de memória e literatura, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). Pós-graduada em

Metodologia da Língua Espanhola, Supervisão e Coordenação Escolar, Psicopedagogia Clínica e Institucional e Neuropsicopedagogia. Graduada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas Respectivas Literaturas, pela Universidade Estadual do Maranhão. Tem experiência em licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Espanhola. No âmbito acadêmico, atua principalmente nos seguintes temas: Residualidade, Progressividade, Memória, Imaginário, Tempo e Educação.

Josenildo Campos Brussio

É Professor Associado III do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC) e coordenador da linha de pesquisa 1: “Imaginário, cultura e meio ambiente”. Líder do LEI (Laboratório de Estudos do Imaginário) e coordenador da linha de pesquisa 1: “Imaginário, símbolos, mitos e práticas educativas”. Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as.

Elijames Moraes dos Santos Muniz

Diretora do Campus Zé Doca, da Universidade Estadual do Maranhão (2023-2026). Professora Adjunta I, de Teorias Literárias e Literaturas de Língua Portuguesa do referido Campus. Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. A tese de Doutorado está centrada nos estudos sobre corpo, linguagem e transgressão em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar. Dedica-se, portanto, às pesquisas em torno da obra e da natureza da poética desse escritor no contexto da literatura moderna. Volta-se também em seus estudos às articulações possíveis entre o erotismo dos corpos, com base em George Bataille, ao interdito e a transgressão da literatura. É membro permanente do Grupo de estudos em linguagem, enunciação e cultura (LECult), da Universidade Federal do Maranhão, Campus Bacabal. Possui trabalhos publicados sobre contos de João Guimarães Rosa e sobre romance de Graciliano Ramos. Além disso, desenvolve estudos sobre Literatura e Sociedade; e sobre as (inter) relações entre a Literatura e Cinema. É Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí onde atuou na linha de pesquisa em Literatura e outros sistemas semióticos.

Larissa Emanuele da Silva Rodrigues de Oliveira

Graduada em Letras Português e suas respectivas literaturas pela UFMA - Universidade Federal do Maranhão. Imortal da ABL - Academia Bacabalense de Letras; mestra em Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber pelo PPGLB – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMA, campus de Bacabal. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação da UFPA. Membro do grupo de pesquisa (LECULT) – Grupo de Pesquisa e Estudos em Literatura, Enunciação e Cultura, no Campus Universitário de Bacabal. É professora substituta da UEMA- Campus Universitário de Zé Doca-MA e Campus Bacabal-MA. Em suas pesquisas tem interesse nos seguintes temas: Literatura Afro-Brasileira; Literatura Maranhense; Literatura Brasileira; e Literatura e Outras Artes.

Alexandra Araujo Monteiro

Graduada no curso de Letras e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestra em Letras Português pelo PPGLB – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMA, campus de Bacabal, na área de concentração Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA e bolsista FAPEMA e é integrante do grupo de pesquisa e estudo Literatura, Enunciação e Cultura (LECult), no Campus Universitário de Bacabal. Atualmente atua como professora substituta na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Campus Zé Doca e Campus Bacabal

Maria Raimunda Feitosa Almeida

Mestranda em Letras, pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL). Especialista em Docência do Ensino Superior pelo Instituto de Ensino Super Franciscano – IESF, Brasil (2018). Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA/CESI (2016). Professora da Educação Básica.

Gilberto Freire de Santana

Doutor em Letras, Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), coordenador e professor permanente do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), professor permanente do Curso de Mestrado em

Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), coordenador do grupo de pesquisa de Estudos Literários e Imagéticos (GELITI), membro da Academia Imperatrizense de Letras (AIL).

Nellihany dos Santos Soares

Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA); Mestra em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA); Licenciada em Letras, com habilitação em Português, Inglês e respectivas Literaturas pela Universidade da Amazônia (UNAMA); Especialista em Literatura pela UNAMA e Universidade do Estado do Pará (UEPA); Docente EBTB do IFPA, campus Belém, e membro do Colegiado de Letras, ministrando Literatura da Amazônia, Literatura Infantojuvenil, Literatura Portuguesa e Teoria do Drama/Verso para o Curso de Letras. Membro do grupo de pesquisa Linguagem, Literatura e Tecnologias na Amazônia (LILITA/IFPA).

Flávia Roberta Menezes de Souza

Doutora e Mestra em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Graduada em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Docente EBTB do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Pará – IFPA, campus Belém. Membro do Colegiado do Curso de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa.

Erica Cristina Rodrigues Nascimento Lima

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste. Mestra em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Língua Portuguesa: uma abordagem textual pela Universidade Federal do Pará. Especialista Educação do Campo, Agroecologia e Questões Pedagógicas pelo Instituto Federal do Pará. Aperfeiçoamento em Tecnologia na Educação, Ensino Híbrido e Inovação Pedagógica pela Universidade Federal do Ceará. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará. Docente do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Pará. Atua nas áreas: Língua Portuguesa, Literatura, Linguística e Educação.

ESTA OBRA FOI COMPOSTA EM ADOBE GARAMOND E IMPRESSA PARA A
EDITORA CANCEIRO EM JULHO DE 2026.