Trânsitos e fronteiras literárias: TERRITÓRIOS

Organização

Roberto Mibielli

Silvio Renato Jorge

Sonia Maria Gomes Sampaio

EDITORA UFRR

edições makunaima

edições makunaima | EdUFRR

Diagramação
Casa Doze Projetos e Edições

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA – UFRR
REITOR
José Geraldo Ticianeli
VICE-REITOR
Silvestre Lopes da Nóbrega

EDITORA DA UFRR
Diretor da EdUFRR
Fábio Almeida de Carvalho

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

T772 Trânsitos e fronteiras literárias [recurso eletrônico] : territórios / Organizadores Roberto Mibielli, Silvio Renato Jorge, Sonia Gomes Sampaio. – Rio de Janeiro, RJ : Makunaima ; Boa Vista, RR : Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. – (Trânsitos e Fronteiras Literárias; v. 3)

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-65-87250-11-3

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura comparada. I. Mibielli, Roberto. II. Jorge, Silvio Renato. III. Sampaio, Sonia Gomes.

CDD 809

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CAPES

Livro, financiado parcialmente com os recursos do PROCAD-AM/CAPES

Trânsitos e fronteiras literárias:
TERRITÓRIOS

Organização

Roberto Mibielli

Silvio Renato Jorge

Sonia Maria Gomes Sampaio

Boa Vista | Rio de Janeiro

2020

EDITORA UFRR

edições makunaima

Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

APRESENTAÇÃO 7

CIRCULAÇÕES E REPRESENTAÇÕES ENTRE LITERATURA COMPARADA E LITERATURA BRASILEIRA 11
José Luís Jobim

LISBOA, ENTRE POESIA E PROSA: território em desilusão 28
Silvio Renato Jorge

MAKUNÁIMA, MAKUNAIMÃ, MACUNAÍMA: um mito-personagem amazônico nos territórios artístico-literários 41
Roberto Mibielli

PERSONAGENS EM TRÂNSITO NOS TERRITÓRIOS DA FICÇÃO EM O OUTRO PÉ DA SEREIA, DE MIA COUTO 64
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

PAISAGENS EM INTERAÇÃO: línguas, corpos e tradições na obra *Os rios profundos* de José María Arguedas 84
Ezilda Maciel da Silva

COMARCA GUARANI: literatura e cultura 101
Diana Araujo Pereira
Leidy Janina Recalde Godoy

NELSON RODRIGUES E OS DOIS "TRANCOS" DO TEATRO BRASILEIRO 131
Fábio de Almeida Carvalho

RECEPÇÃO E PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE A OBRA DE MILTON HATOUM: circulações 155
Juciane Cavalheiro

SOBRE OS AUTORES 176

6

Apresentação

Nesse livro, financiado parcialmente com os recursos do PROCAD-AM/CAPES, discute-se, em todos os seus capítulos, a relação entre Territórios (em suas mais diversas acepções), trânsitos e fronteiras literárias. Além do aspecto principal, qual seja o dos territórios e territorialidades, há um sem número de elementos secundários que ajudam a definir nossa questão principal em seus mais diversos recortes: o tempo, a ideologia, a diegese, entre tantos outros dos quais se poderia falar.

Um dos elementos que no passado se computavam entre os fundamentais de um texto literário, além das personagens (principais e secundárias/ protagonista antagonista), do narrador (onisciente/ neutro/etc), do tempo (contínuo/psicológico/etc) e do enredo, era o espaço. E, por espaço, podia-se entender desde o local físico onde se desenvolvia a trama, ou seja, o cenário, fruto de descrição por vezes acurada, por vezes, aparentemente descuidada e insuficiente, até o espaço psicológico em que se davam o conflito e o pensamento. De lá para cá a noção de espaço pouco se modificou, muito embora os critérios de relevância sobre o que são "elementos fundamentais" tenham perdido terreno, ao longo das últimas décadas, no meio de disputas pela hegemonia discursiva nos estudos da área de literatura.

A noção de lugar, como locus original de fala, decorrente da politização das disputas por micropoderes, elevou a condição do espaço à esfera ideológica e se tornou um pouco mais complexa, dando vazão a novas interpretações desta espacialidade do ponto de vista da origem do discurso veiculado em seu bojo. Muito diferente passou a ser, desde então, falar "acerca da periferia", de falar "situado na periferia". A aparente confusão, muitas vezes entre os

termos homônimos-homófonos "falar da periferia", depende do sentido que se dá a expressão de duplo sentido. Em uma versão de sentido teríamos alguém falando sobre a periferia; na outra versão, alguém falando a partir (da)/de dentro (da) periferia, como sendo seu lugar de fala. Deste modo entra em cena a questão da territorialidade, como uma expressão do espaço político, do lugar de um determinado grupo, com características específicas de identidade e modus vivendi/modus operandi.

Da ciência genética, importou-se a noção de locus como local específico onde se situa uma pessoa, nesse caso, local de fala. Local de sua extração, que, aliás, deixa de ser de classe, como queriam os marxistas durante boa parte do século XX, para representar grupos cada vez mais específicos em seus territórios próprios. Nas dobras do culturalismo e do politicamente correto os territórios se transformaram em "guetos" e "comarcas" de modo a gerar mais e mais definições, extrapolando os limites do "cenário" e da "cena". Ainda assim, mesmo com a criação ainda mais frequente de fronteiras, a literatura continuou ousando transpô-las e se apresentar como atravessadora de espaços.

O território pode tornar-se, então, um local de empoderamento, muito além do cenário a ser descrito, ou um pouco aquém da universalidade. A relação com a universalidade, em que pese pertencerem "território" e "universalidade" a campos semânticos aparentemente distintos, pode ser estabelecida ou a temática do texto literário pode ser territorializada.

Nessa outra dimensão da relação entre o espaço-território--lugar-locus-cenário e a literatura, pode-se colocar a questão literária de o quanto de "cor local" o texto oferece ao seu leitor, tendo como contraponto uma ideia não muito bem definida do quanto de temática "universal" o texto possui. Embora a cor local seja entendida como um conjunto de características sui generis, exclusivas de uma dada localidade, e, que, por esse motivo, serviriam para identificá-la ou

auxiliar nessa identificação, sua vinculação a um determinado local, acaba tornando essas características reféns e definidoras da espacialidade e da pertença de um texto a um contexto ou comunidade específicos. Deste modo todo símbolo que remeta especialmente a determinado local, do ponto de vista temático, mas também identitário, indicaria a origem e/ou a pertença e/ou, ainda, a identificação desse texto com uma realidade e/ou um lugar. As frutas na cabeça de Carmem Miranda a tornavam menos portuguesa que brasileira, por exemplo. A paisagem e os costumes do sertão em Vidas Secas, de Graciliano Ramos, definirão a obra como regional. Assim como dados e costumes de determinadas comunidades indígenas poderão indicar a origem e o pertencimento do texto e do autor, caso sua perspectiva não seja predominantemente pautada por temas "universais" da literatura (ainda que a universalidade possa ser uma ilusão).

Às vezes, a mera menção ou narração de uma viagem, ou ainda, de um processo migratório já denuncia a existência de espacialidades e territorialidades diversas. As dificuldades de adaptação, as disputas por um lugar ao sol, o refutar de determinados costumes e processos ideológicos em contextos migratórios ou diaspóricos, tendem a revelar muito sobre a relação ideológica que os contingentes populacionais humanos estabelecem com seus respectivos espaços territoriais. Campos do conhecimento, por exemplo, podem ser territórios em constante disputa de poder. Poder que se traduz em exposição, liderança, espaço de visibilidade social, estabelecendo territórios imaginários (e nações, como queria Benedict Anderson).

As trocas e transferências simbólicas também não podem prescindir de sua relação com o espaço. As relações de fusão, híbridas, interculturais, de dominação, de colonização, de cooptação, refletem-se, também, nos espaços (sejam eles psicológicos, sociais, históricos ou a mescla desses, assim como: psicohistóricos, psicossociais, etc) ocupados pelos indivíduos que presenciam ou vivenciam esses processos. O hibridismo, no mais das vezes, pressupõe a mescla

de elementos de culturas/realidades distintas. Também nesses casos a territorialidade, como marca reconhecida por uma comunidade, como fronteira simbólica, ocupa lugar de destaque.

E a literatura, seja em sua estrutura, seja na sua temática, seja na forma como descreve suas paisagens/cenários, seja, ainda no modo como constrói sua espacialidade canônica, ou melhor, os nichos e o território/mapa de seus escritores, acaba por definir, pelo poder da palavra, quais valores, quais crenças, quais heróis e mitos privilegia, privilegiando com isso, também as territorialidades a que pertencem e seus respectivos constituintes.

Desde o advento alegórico da queda da Torre de Babel, somos muito mais territorialidade na linguagem e na língua, posto que, segundo reza a lenda, como castigo pela ambição de querermos atingir os céus, fomos divididos em línguas e, consequentemente, em territórios diversos. Por isso, nesse volume "de" e "sobre" a literatura destacamos esses elementos, que dizem respeito aos territórios e às territorialidades, nosso pecado confesso, nessa relação com a "Babel" Trânsitos e fronteiras literárias: (visando seus) territórios.

Roberto Mibielli
Sílvio Renato Jorge
Sônia Gomes Sampaio

Circulações e representações entre Literatura Comparada e Literatura Brasileira

José Luís Jobim

Recentemente, publiquei um livro, intitulado **Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações**[1]. Para dar sentido geral às diversas questões que foram analisadas e discutidas nele, imaginei fazer uma introdução, na qual apresentaria, de modo breve, cada uma destas questões. Assim, retomo agora para o leitor esta introdução.

O livro evocava em seu título duas disciplinas acadêmicas, mas partia da famosa frase de Antonio Candido: "estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada" (CANDIDO, 2004, p. 230), buscando demonstrar que a frase pode ser estendida a outras literaturas nacionais. Para fundamentar a argumentação, voltei ao século XIX, a fim de recuperar o que poderíamos chamar de *Novo Mundismo*, elaborado naquele século, que parece ter sido ao mesmo tempo o século das nacionalidades e o do cosmopolitismo[2], como já disse Ferdinand Brunetière (1899, p. 61).

Utilizo *Novo Mundismo* para designar uma certa representação do *Novo Mundo*[3], elaborada a partir da Europa. Para minha argumentação, também parto do princípio de que as comparações são fundamentadas em teorias ou ideias que dão sentido aos ele-

1 http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/literatura-comparada-e-literatura-brasileira.pdf

2 "...le même siècle qui semble, à de certains égards, avoir été le siècle du cosmopolitisme, [et qui] aura été aussi le siècle des nationalités"

3 Expressão, aliás, criada por europeus, para qualificar territórios que só eram "novos" para quem não se encontrava aqui antes das "descobertas".

mentos comparáveis. Ao serem constituídos como *comparáveis*, estes elementos já são investidos dos sentidos que aquelas teorias ou ideias lhes dão: consequentemente, as afinidades, analogias, semelhanças ou diferenças, contrastes, dessemelhanças, apontados neles, pagam tributo àquelas teorias ou ideias, que passam a fazer parte integrante dos sentidos históricos das comparações. No caso do *Novo Mundismo*, suas teorias e ideias eram originalmente europeias.

Neste livro também dei continuidade a reflexões anteriores (Jobim, 2017) sobre circulação literária e cultural, incluindo discussões sobre questões teóricas que envolvem a circulação e que se referem à sua temporalidade, aos seus modos de existir, aos seus lugares, bem como aos objetos materiais e aos conceitos envolvidos nela.

Como a minha perspectiva é histórica, começo meu percurso pelo século XIX. Se aquele foi também o "século das nacionalidades", como disse Ferdinand Brunetière, e se, naquela época, "...a primeira das virtudes exigidas a um escritor inglês ou alemão, não era mais escrever bem e pensar bem, mas pensar de uma maneira realmente 'germânica' ou 'anglo-saxônica'[4]" (BRUNETIÈRE, 1899, p. 63), esta concepção vai ser incluída no *Novo Mundismo*, e transformar-se em prescrição e em critério de julgamento, através do qual as obras e autores que não seguissem o prescrito seriam desqualificados. Veja-se, por exemplo, que o crítico português Pinheiro Chagas, falando da literatura no Brasil, em 1867, faz afirmação semelhante à de Brunetière:

> Apesar dos muitos talentos que avultam na nossa antiga colônia americana, não se pode dizer que o Brasil possua uma literatura. Literatura nacional é aquela em que se reflete o caráter de um povo, que dá vida às suas tradições e crenças; é a harpa fremente em cujas cordas geme, como um sopro, a alma d´uma nação, com todas as dores e júbilos que, através dos séculos, a foram retemperando. (CHAGAS, 1867, p. 212)

---

4 ...la première des vertus qu'on exigeait d'un écrivain anglais ou allemand, ce n'était plus de bien écrire et de bien penser, mais de penser d'une manière vraiment « germanique » ou « anglo-saxonne ».

Para Brunetière (1899, p. 62-63), a crítica, autorizada pelas conclusões de estudiosos, filólogos, gramáticos, teria ensinado que as literaturas nacionais no século XIX tinham tentado concentrar-se sobre si mesmas, transformando-se na expressão do espírito de seus povos e de sua consciência, bem como de suas respectivas tradições. No entanto, ele também se pergunta se este movimento de concentração nacionalista não seria em si próprio uma prova da interpenetração recíproca entre as diversas literaturas e do medo de estas perderem assim as suas qualidades nativas mais "originais". Esse medo estaria presente não somente na literatura, mas também na cultura, na qual a interpenetração seria ativa, contínua e irresistível[5]. O exagero no nacionalismo literário seria, assim, um meio de resistir à tendência ao cosmopolitismo (BRUNETIÈRE, 1899, p. 66).

Depois de a palavra *cosmopolitismo* ter sido desbancada por *globalização* ou *mundialização*, no século XX, e de termos ao mesmo tempo testemunhado o surgimento de nacionalismos xenófobos em várias partes do planeta, desde então, é interessante assinalar que este medo de que falava Brunetière parece ainda presente. A frase de Candido, um dos mais respeitados e influentes críticos e comparatistas das Américas, no século XX, é uma constatação de que aquela interpenetração cosmopolita seria ativa, contínua e irresistível na literatura brasileira, mas creio que ela também seria válida em outras literaturas nacionais.

De fato, esta conexão entre o nacionalismo e o cosmopolitismo estava presente na própria origem disciplinar do comparatismo. Como se sabe, até mesmo o primeiro periódico dedicado à Literatura Comparada, **Acta Comparationis Litterarum Universarum**, fundado na Hungria em 1877 por Hugo Meltzl e Samuel Brassai,

---

5 "A plus forte raison, et au lieu de la « littérature » en particulier, si l'on considère la « culture » en général, cette pénétration des nationalités les unes par les autres apparaîtra-t-elle active, continue, et irrésistible (Brunetière, 1899, p. 67)."

foi visto localmente como um veículo para divulgar no estrangeiro a literatura nacional húngara, e não como veículo de comparatismo transnacional (LEVENTE, 2013; CODĂU, 2017), e seus editores, em 1878, responderam à acusação de "estrangeirismo" afirmando que *ACLU* era, afinal de contas, um periódico húngaro, enfatizando conteúdos para leitores da Hungria (LEVENTE, 2013, p. 55).

Na minha experiência em diversos fóruns acadêmicos – seja os que são supostamente mais "especializados" no comparatismo literário (Associação Brasileira de Literatura Comparada, *American Comparative Literature Association*, *International Comparative Literature Association*), seja os que não são, mas também aceitam a presença do comparatismo (Associação Internacional de Lusitanistas, *Brazilian Studies Association*, Associação de Brasilianistas Europeus) –, constatei que existe um traço comum: a maior parte dos trabalhos de viés comparatista é apresentada por autores ligados a cadeiras de literaturas nacionais.

Claro, aqui é possível relacionar isso ao fato de que, nas universidades brasileiras, são poucas as vagas em cadeiras de Literatura Comparada, e concluir que, por essa razão, os comparatistas precisam se empregar em outras disciplinas. De fato, a configuração disciplinar, especialmente em nível de graduação, nas universidades do Brasil, ainda está fortemente ligada a âmbitos nacionais (Literatura Brasileira, Portuguesa, Espanhola, Francesa, Inglesa, Alemã, etc.). Embora já haja presença de disciplinas "transnacionais" (Literatura Hispano-Americana, Literatura Africana), por assim dizer, há um número muito maior de profissionais ligados a literaturas nacionais. Veremos, no primeiro capítulo de meu livro, uma hipótese sobre a inserção destes profissionais no âmbito comparatista, mas já adianto uma questão: – Não seria o movimento do docente e pesquisador de literatura nacional em direção a outras literaturas também uma reação ao nacionalismo estreito do século XIX, uma espécie de admissão e adoção do pressuposto da interpenetração entre literaturas e culturas?

Afinal, a circulação literária e cultural não respeita fronteiras territoriais. Para entender a configuração de sentidos em determinada literatura nacional, é preciso entender as relações desses sentidos com outros, situados em outros lugares: é necessário entender *se*, *quando, por que* e *como* os sentidos de fora circulam para dentro (e o que acontece quando o fazem), ou os de dentro circulam além do limite extremo do lugar, passando para fora.

Novo Mundismo, teorias da falta e da aclimatação

Uma das heranças do *Novo Mundismo* são as *teorias da falta*. Essas teorias são derivadas da produção de sentidos europeus sobre os "domínios" incorporados no processo de colonização. Desde sua formulação inicial, foram extremamente difundidas em países com herança colonial europeia, como o Brasil. Elas implicavam uma estruturação de saberes que, direcionada a estes "domínios" e, alegando dar a conhecer a "nova realidade" presente neles, de fato criava representações dos territórios e povos dominados, a partir de modos de ver oriundos do velho continente. Assim, através de um olhar comparativo, em que o critério de avaliação usado na comparação era basicamente europeu, produziram-se julgamentos sobre o Novo Mundo, nos quais se utilizava a Europa como régua para medir o que se encontrava. Se não existisse lá algo que no Velho Mundo era considerado relevante, então essa ausência era considerada uma *falta*.

As *teorias da falta* estão presentes desde as observações iniciais dos colonizadores, que consideraram a língua indígena como *sem fé, nem lei, nem rei*, porque não possuía os fonemas /f/, /l/ e /r/. Eles concluíram que a *falta* dos fonemas implicava a *falta* de referentes indispensáveis na Europa da época: *fé*, *lei* e *rei* (Mariani, 2004). Essas *teorias da falta* permaneceram presentes no século XIX, mesmo em autores declaradamente favoráveis ao Novo Mundo, como o francês Ferdinand Denis (1798-1890), que não só elaborou

comparações Europa-Brasil, mas também prescrições sobre como produzir literatura nas Américas, a partir da *cor local*. As *teorias da falta* presumiam que determinado elemento, considerado importante no país europeu de origem, deveria constar do novo domínio. A ausência deste elemento era vista como *falta*, seja por ser ele considerado relevante no mundo europeu, seja por simplesmente existir naquele mundo, que era usado como base para o comparatismo.

Para os adeptos dessas teorias, a ausência daquilo que deveria estar presente é julgada como *falta*, e não como *diferença*, e mesmo os elementos *novos*, com os quais se depararam no Novo Mundo, são avaliados em comparação com os que já existiam na Europa, e passam a ter um sentido derivado dessa comparação.

Evidentemente, há variantes destas *teorias da falta*, que também podem ser aplicadas para comparações em níveis *intra* ou *supra* nacionais. Em nível intranacional, conhecemos as divisões regionais dentro do Brasil: sul, sudeste, centro-oeste, nordeste, norte. E sabemos também que estas divisões não são apenas um exercício de abstração intelectual, já que são utilizadas pelos poderes constituídos como parâmetro para políticas públicas, entre outras coisas. Em nível supranacional, aqui na América do Sul são conhecidas as propostas de Ana Pizarro e Angel Rama: a primeira considera a Amazônia como uma região transnacional, envolvendo não somente o Brasil, mas também outros países do norte da América do Sul; o segundo considera os pampas como uma região cultural cujos limites se estendem para além do Rio Grande do Sul, englobando partes dos territórios de Argentina e Uruguai.

O comparatista Theo D´haen (2017) já chamou a atenção para o modo como se estruturam sistemas literários regionalmente, formando "constelações" que herdam também das construções nacionais uma noção de espaço cultural compartilhado, de unidade espaço-temporal, de elaboração de um passado visto como herança comum em um modo territorializado de expressão linguística, ar-

tística e jurídica, que também ganha sentidos efetivos em museus, jornais e revistas, editoras e estações de rádio, *sites* temáticos e inserções na *internet*, escolas e universidades, centros culturais, círculos literários e artísticos etc.

> Grosso modo, ao nos referirmos a literatura, podemos usar o termo para distinguir aquelas obras que, de acordo com critérios da literatura nacional, são consideradas de importância nacional, mesmo se os próprios critérios de avaliação forem inter- ou transnacionais, pelo menos no sentido de serem inspirados pelos valores de complexos culturais/ regionais mais amplos, que possam englobar constelações, variando desde de um conjunto de países ou culturas ligados linguistica ou religiosamente até de fato um construto como "Europa", cuja definição precisa ou extensão geográfica podem de fato depender precisamente de tais conjuntos ou construtos. (D´HAEN, 2017, p. 143)

Certamente é possível considerar que as "constelações" regionais de algum modo desenvolvem a capacidade de sinergia que os Estados Nacionais criaram em seu próprio seio, mas não vamos desenvolver este argumento aqui.

Para evocarmos um caso específico de comparatismo intranacional, vamos lembrar o que nos disse Roberto Mibielli, sobre os modos de abordagem da Amazônia em geral e de Roraima em particular. Segundo ele, a região amazônica possui uma multiplicidade de componentes culturais, que, no entanto, não formam uma "faceta de cultura recognoscível", isto é, componentes culturais que não correspondem ao que está presente e reconhecido em outras regiões mais populosas e com maior volume de produção cultural. Então, cria-se uma interpretação de que há nesta região um *vazio cultural*, paralelo a um *vazio demográfico*. É como se *faltasse* gente e *faltasse* cultura na Amazônia. Seria uma espécie de variação da *teoria da falta*, pois os usuários da expressão *vazio cultural* de algum modo produzem uma comparação na qual utilizam como

termo básico as regiões presumidamente mais "centrais" (regiões com "mais gente" e "mais cultura"...), para comparar com a região amazônica, na qual haveria o *vazio*, ou seja, a *falta* (de "mais gente" e "mais cultura"). Em outras palavras: em comparação com outros lugares vistos como "cheios", haveria o "vazio" da Amazônia, sendo a "plenitude" daqueles outros lugares o modelo de *como* e *com o que* se deve fazer o preenchimento do "vazio"... embora a realidade da própria região seja outra[6].

Este tipo de comparatismo, em que os elementos amazônicos são avaliados em contraste com os que já existiam nas regiões mais "centrais", passando a ter uma avaliação derivada dessa comparação, nos leva também a concluir que as práticas comparatistas inter-nacionais podem correlacionar-se de alguma maneira com as inter-regionais, ou com outras de nível mais local.

No entanto, além das *teorias da falta*, também se elaboraram outras teorias, a partir do século XIX, que apontavam em outras direções. Especialmente importantes para os estudos literários nas Américas são as *teorias da aclimatação*, que levam em consideração o fato de que os elementos "externos", ao desembarcarem no Novo Mundo, se modificam. O termo *aclimatação* eu tomei de empréstimo a Machado de Assis, em homenagem ao seu talento como crítico literário.

Como se sabe, Machado publicou, na Gazeta de Notícias, entre 1883 e 1886, sob o pseudônimo *Lelio*, na seção "Balas de estalo", uma

6 "Os diversos atores e papéis sociais envolvidos no processo de produção de textualidades e identidades para a região, de fato são profundamente heterogêneos, embora se viva (e se vivesse então) a ilusão de uma Amazônia una, de um imenso vazio igual em todos os sentidos e em todos os lugares da imensa e inescrutável floresta. Isto só reforça a necessidade de se conhecer e explorar minimamente a literatura produzida nesta zona para que se possa buscar, além do denominador comum geopolítico, outros elementos que autorizem o emparelhamento de textos produzidos no ocidente e no oriente desta ampla Região." (Mibielli, 2017, p. 237)

série de pequenos textos. Segundo Lelio, mesmo aquilo que no Brasil parece ser a mesma coisa do local de origem pode transformar-se em outra coisa, em função da *aclimatação*:

> –Você repare que cada coisa tem o seu nome; mas o mesmo nome pode não corresponder a coisas ou pessoas semelhantes. Quiosque, por exemplo. Lá fora, o quiosque é ocupado por uma mulher que vende jornais. Cá dentro é o lugar onde um cavalheiro vende bilhetes de loteria e cigarrinhos de palha nacional. Nome idêntico, coisas diversas, lei de aclimatação. (ASSIS, 1998, p. 228)

As *teorias da aclimatação* não pressupõem que a presença de um termo e de um referente "de fora" permaneça o mesmo, ao ser internalizado, mas que haja uma transformação, a partir de sua *aclimatação* em novo contexto. A partir do século XX há gerações de autores latino-americanos, de Pedro Henríquez Ureña e Fernando Ortiz Fernández, passando por Angel Rama, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Benjamin Abdala Jr., até João Cezar de Castro Rocha, que elaboraram diferentes *teorias da aclimatação*, respondendo de alguma maneira à pergunta: "De que maneira um determinado elemento literário ou cultural, com uma alegada origem em um lugar, vai inserir-se em outro lugar?" Isto significa que também está em jogo a *circulação literária e cultural*, e o modo como a julgamos.

No caso da Literatura Comparada, entre outras coisas, sabe-se que esta disciplina está também vinculada ao atravessamento de fronteiras, porque em seus primórdios presumia a comparação de obras e autores de países diferentes, bem como a presença de valores para fundamentar esta comparação. Entre outras críticas à Literatura Comparada, já se disse que: a) ela se concentrava em autores e obras europeus; b) mesmo dentro da Europa, havia uma preferência por França, Inglaterra e Alemanha, seguidas de Itália e Espanha; c) os valores e parâmetros de comparação, por atenderem às mesmas preferências, de algum modo tendiam a ser apresentados como tendo

validade universal, embora fossem basicamente europeus, quando não apenas "nacionais"; d) o eurocentrismo também passava pela questão das línguas, hierarquizadas explicita ou implicitamente, através de vários expedientes.

Geopolítica das línguas

O primeiro periódico de Literatura Comparada, a que nos referimos aqui antes, **Acta Comparationis Litterarum Universarum**, fundado por Hugo Meltzl e Samuel Brassai em 1877, tinha como meta o *poliglotismo*, e enumerava dez línguas de trabalho para aquela publicação, entre as quais o português. E a "língua nacional" foi uma questão relevante para o debate literário no século XIX. O próprio Brunetière (1899, p. 69) acreditava que o espírito nacional (*génie national*) dependia de uma língua, cujo desenvolvimento, determinado pelos "ares, águas e lugares" (« les airs, les eaux et les lieux »), refletiria em seu curso as imagens da terra natal; de uma língua falada pelos ancestrais, e assim dotada por eles de um sentido tradicional cuja compreensão escaparia àqueles que não a balbuciaram desde a infância (e a ouviram antes de balbuciá-la); de uma língua enfim ilustrada por seus mestres, e, a partir dos modelos deles, disponível para emulação por todos os que tentam escrever conforme aqueles modelos.

Essa concepção foi problemática, e gerou muita discussão, entre outras coisas, porque colocava a "língua de cultura" (Antonio Houaiss), com seus monumentos escritos, em primeiro plano, e em segundo plano as línguas ágrafas de populações originárias das Américas. A presença da oralidade nas culturas autóctones, em vez de ser examinada em seus próprios termos, passava a ser vista como uma *falta* de escrita. No século XIX, mesmo um autor simpático aos indígenas, como Joaquim Norberto, considerou que, embora houvesse uma "tendência dos selvagens brasileiros para a poesia"[7], o produto

7 Este é o título do segundo capítulo do livro 2, de sua História da literatura brasileira.

final teria ficado prejudicado por não ter sido investido na forma escrita, ou por ter sido registrado por escrito pelos jesuítas, mas não ter sido preservado por eles. E assinala também que houve a substituição daquela poesia por "cânticos religiosos":

> Esses usos, esses costumes, essas tradições, essas crenças, esses mitos deviam concorrer para o maravilhoso da sua poesia e dar-lhe o cunho da originalidade. A língua dos Tupis, por demais poética, devia contribuir para a harmonia de seus versos e variedade das rimas. Os jesuítas, porém, que substituíram esses cantos da guerra, essas epopeias da tradição e essas poesias do amor pelos cânticos religiosos, ou se descuidaram de conservá-los, ou, se os conservaram, existem esquecidos sob a poeira das bibliotecas dos mosteiros, se é que já se não têm desencaminhado (SILVA, 2002, p. 193).

Como eu já disse antes (JOBIM, 2017), no caso das Américas, entre outras coisas, é diverso o modo como se situam as tradições dos povos indígenas em relação à cultura europeia *aclimatada*. A diferença entre a oralidade (predominante até hoje nas culturas ameríndias – nas quais mesmo a introdução da gramatização e da escrita de suas línguas já é consequência do contato com os europeus) e a tradição escrita europeia também implica modos de avaliação diferentes da circulação literária e cultural. Lembro-me de ter aprendido com Coco Manto (pseudônimo indígena do escritor boliviano Jorge Mansilla Torres), quando convivemos em Cuba como jurados do prêmio Casa de las Américas, em 2008, que o governo do então presidente indígena boliviano Evo Morales – na época objeto de pesada oposição crítica nos jornais locais impressos (em espanhol) – não ligava muito para aquela imprensa. Importava-se mais com o rádio, muito especialmente com os programas difundidos em línguas indígenas, pois os jornais impressos eram lidos predominantemente pela elite branca que não apoiava politicamente a Morales, e os programas de rádio eram ouvidos pela população indígena, base política

e eleitoral daquele presidente. Assim, devemos prestar atenção não somente ao que circula, mas ao modo como circula.

Em 2016, quando estive em La Paz, assisti nas *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* a uma sessão intitulada "*Poesía indígena. Críadoras y críadores de poesía quechua y aymara*", em que os participantes se intitulavam "oralitores" e não *escritores*, para marcar sua posição quanto ao modo de circulação oral de sua poesia – o que não significava que tivessem abdicado ao mundo escrito, pois, na ocasião, comprei um livro bilíngue de poemas de Clemente Mamani Laruta, em espanhol e em sua língua nativa, aymara.

No entanto, não são apenas as línguas indígenas que são interpeladas por europeus. Mesmo o uso das línguas europeias por escritores nas Américas é colocado em xeque, porque supostamente lhes *falta* algo. Esta *falta* pode ser configurada de várias maneiras, como a *falta* de uma tradição local escrita, que existiria na metrópole e seria patrimônio dela e de seus escritores. Ou como *falta* de correção no uso da língua (sendo o modelo de correção sempre europeu). Na crítica a José de Alencar, o crítico português Pinheiro Chagas (1867, p. 224), embora diga que **Iracema** "está a lançar no Brasil as bases d´uma literatura verdadeiramente nacional", aproveita "o ensejo para dizer verdades que [lhe] pesavam há muito na consciência" (p. 223):

> ...o defeito que eu vejo n´essa lenda [**Iracema**], o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a *falta* de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais (...) (CHAGAS, 1867, p. 221, grifos meus).

É interessante assinalar que Pinheiro Chagas, para tentar fundamentar sua argumentação, atribui uma uniformidade no

uso da língua a escritores norte-americanos e ingleses[8], espanhóis e hispano-americanos, para compará-los com os brasileiros, que supostamente pretendiam ser diferentes:

> Por que motivo um livro brasileiro se distinguirá na linguagem d´um livro português, quando os livros de Prescott americano não se distinguem dos livros de Macauley, quando Ticknor e Southey, Cooper e Walter Scott, Washington Irving e Charles Dickens escrevem exatamente o mesmo correto inglês? Quando Arboleda e Zorrilla, Mármol e Espronceda entoam os seus inimitáveis versos no mesmo sonoro e altivo espanhol? (CHAGAS, 1867, p. 222)

Pinheiro Chagas (p. 223) considera que as "dissidências" indicam erros da parte de "nossos irmãos ultramarinos", porque os portugueses seguem as "velhas regras", "enquanto os brasileiros se comprazem em seguir umas veredas escabrosas, por onde caminha aos tombos a língua de Camões." Assim, acusa os escritores brasileiros de desfigurarem e macularem uma linguagem formosa, harmoniosa e opulenta. Trata-se então de uma comparação em que um dos termos (a língua usada em Portugal) é usado como modelo para comparação com o outro (a língua usada no Brasil): ao primeiro termo se atribui "correção", e se julga o segundo a partir desta "correção" atribuída. Tudo o que, no segundo termo, não corresponde ao primeiro é designado como *falta* de correção.

Representações e circulações

Hoje em dia não se considera mais adequado academicamente afirmar que determinado território, povo, paisagem ou literatura é isso ou aquilo, ou seja, que possui características ou elementos constituintes permanentes e reiterados, com uma e a mesma essência que se reiteraria por tempo indeterminado. Isto ocorre porque

8 Aqui poderíamos nos lembrar da famosa frase, que já vi atribuída a Oscar Wilde e a Bernard Shaw: "Os Estados Unidos e a Inglaterra são dois países separados pela mesma língua."

agora se presume que não são apenas qualidades supostamente essenciais que estão em jogo, mas modos de conhecer e dar sentido a estes territórios, povos, paisagens ou literaturas. Quando se designa como *representação* um modo de conhecer e dar sentido a estes referentes, isto significa um afastamento de pretensões ontológicas absolutas, um distanciamento do essencialismo que acreditava em características permanentes e inerentes ao ser. Em vez de imaginar que é possível uma descrição totalizante e essencialista de determinado território, povo, paisagem, ou de sua literatura e cultura, recentemente passou-se a associar as descrições aos pressupostos a partir dos quais elas são feitas, e a designar esta associação como *representação*. Ou seja, em vez de dizer que determinado território, povo, paisagem ou literatura é isso ou aquilo, supondo um essencialismo atemporal, diz-se que é *representado como sendo isso ou aquilo, em um contexto histórico determinado*. Ao longo deste livro, falaremos de *representações* literárias, linguísticas e culturais.

Quanto à circulação da literatura e da cultura, reitero aqui o que já argumentei anteriormente (JOBIM, 2017). Mesmo quando ela ocorre em lugares em que há um contexto análogo de obras circulando, junto com parâmetros para julgamentos de valor e modelos para produção de outras obras, pode haver diferenças derivadas da temporalidade e da espacialidade:

> Quando se fala da circulação de obras literárias e de outros bens culturais (filmes, músicas, pinturas etc.) nem sempre também se presta atenção aos fatores envolvidos nesse processo. Mesmo quando o valor maior ou menor de uma obra lhe é conferido pelo fato de circular além de seu local de origem, são poucos os críticos que admitem o fato de que a circulação de uma obra além do seu lugar de origem depende não apenas de um suposto valor intrínseco dela, que seria "reconhecido" nos outros lugares onde ela circulou, mas também de uma série de outros fatores, como: a importância ou não do tema da obra para os seus novos lugares de inserção; a proximidade ou distância – real ou imaginada –

> entre o lugar de origem e o de reinserção; os interesses vigentes no lugar de reapropriação da obra, segundo os quais ela pode ser considerada relevante ou não; os obstáculos ou facilidades oferecidos à análise cultural comparativa dos sistemas literários e culturais locais, regionais, nacionais e internacionais, com suas respectivas hierarquias e práticas etc. (JOBIM, 2017, p. 4-5)

Assim, a circulação maior ou menor de obras pode guardar relação com o modo como seus contextos de inserção as consideram. E, obviamente, uma mesma obra pode gerar julgamentos diferentes, conforme o contexto em que circula esteja estruturado, seja localmente, seja internacionalmente:

> A circulação de autores em nível internacional, ainda segundo D´haen, não dependeria apenas de uma reputação construída nacionalmente (isto é, uma reputação construída por razões consideradas válidas em determinado país), mas também de outras coisas, como "constelações" regionais – ou seja, de uma espécie de conjunto com limites espaciais e temporais, que serviria de suporte a certos autores. Por que a literatura escandinava teria Andersen, Ibsen, Strindberg, Hamsun circulando internacionalmente? Sem entrar no mérito individual da obra de cada um deles, D´haen chama a atenção para a força derivada da "constelação" regional em que o suporte mútuo de vários países geopoliticamente próximos pode incrementar a avaliação e a circulação internacional de um autor. O mesmo ocorreria com "constelações" regionais maiores de literaturas "menores", como a eslava, a balcânica ou a báltica. (JOBIM, 2017, p. 10)

Recentemente, tem sido usado como parâmetro para inclusão no campo que se denomina *World Literature* a circulação das obras literárias para além de sua origem, tendo como consequência que a própria circulação se transforma em valor: vale mais a que circula mais, para além de seu lugar de origem. Esta é uma das razões pelas quais consideramos importante a discussão sobre circulação literária e cultural.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Balas de estalo**. Edição organizada e comentada por Heloisa H. Paiva de Luca. São Paulo: Annablume, 1998.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. La Littérature européenne au XIXe siècle. **Revue des Deux Mondes**, LXIXe anée, quatrième période, t. 156, 1899, p. 2-77.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: _____. **Recortes**. *Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 229-233. (Originalmente publicado como: CANDIDO, Antonio.* Palavras do homenageado. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Anais* [...], v. 1. *Porto Alegre: UFRS/ABRALIC,* 1988).

CHAGAS. Manuel Pinheiro. **Novos estudos críticos**. Porto: Typographia Commercial, 1867.

CODĂU, Annamária. The Acta Comparationis Litterarum Universarum (1877–1888) from the Perspective of its British Collaborators. **Hungarian Cultural Studies. e-Journal of the American Hungarian Educators Association**, Volume 10 (2017) DOI: 10.5195/ahea.2017.299 *(PDF) The Acta Comparationis Litterarum Universarum (1877–1888) from the Perspective of its British Collaborators*. Available from: https://www.researchgate.net/publication/319576072_The_Acta_Comparationis_Litterarum_Universarum_1877-1888_from_the_Perspective_of_its_British_Collaborators [accessed Jun 12 2020].

D´HAEN, Theo. J. J Slauerhoff, literatura holandesa e literatura-mundo. In: JOBIM, José Luís (Org.). **A circulação literária e cultural**. Oxford: Peter Lang, 2017, p. 139-152.

JOBIM, José Luís. Introdução: para uma nova perspectiva no estudo da circulação literária e cultural. In: _____ (Org.). **A circulação literária e cultural**. Oxford: Peter Lang, 2017, p. 1-20.

_____ (Org.). **A circulação literária e cultural**. Oxford: Peter Lang, 2017.

_____. **Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações**. Rio de Janeiro/Boa Vista: Makunaima/Editora da UFRR, 2020.

LEVENTE, T. Szabó. Negotiating the borders of Hungarian national literature: the beginnings of the Acta Comparationis Litterarum Universarum and the rise of Hungarian studies (Hungarologie). **Transylvanian Review**

2013/1. Supplement (Mapping Literature), p. 47-61.

MIBIELLI, Roberto. “Tupy or not tupy that is the question.” O vazio e a questão da circulação literária e cultural na Amazônia: pensando uma literatura “sem caráter”. In: JOBIM, José Luís (Org.). **A circulação literária e cultural**. Oxford: Peter Lang, 2017, p. 229-254.

SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, [1977] 2008, p. 9-32.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **História da literatura brasileira: e outros ensaios**. Org., apres. e notas de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed.; Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

Lisboa, entre poesia e prosa: território em desilusão

Silvio Renato Jorge

Repletos de imagens e monumentos, meus olhos atravessam a cidade de Lisboa para nela encontrar não o que se manifesta como um espaço público marcado pela presença da memória colonial, mas aquela literatura que, tomando o território da cidade por mote, vai além dele. Em tal literatura, não seria um excesso afirmar, reconfigura-se um processo interativo que é marcado pela impossibilidade de equalizar objeto, imagem e escrita, termos sempre presentes nessa relação. Se não são poucas as obras literárias que evocam Lisboa como cenário, não podemos nos esquecer que toda tentativa de com ela dialogar aponta para um espaço outro, que, sendo linguagem, é ainda a expressão de um dizer mais do que puramente geográfico, ou seja, um dizer sócio-político, que transpira as impressões de quem escreve, sem com isso apenas se contentar. Ao dialogar com a cidade, o escritor dá voz a um percurso que não se encontra propriamente na descrição objetiva daquilo que vê – mesmo quando essa descrição aparenta estar presente –, mas que transita para uma abordagem marcada por manifestar espectros de sua subjetividade, bem como traços estilísticos, preocupações políticas, leituras sociais, no âmbito daquilo que seria uma geografia humana ou mesmo uma certa preocupação cultural. Por isso, não podemos ler na poesia de Bocage, por exemplo, em seu conjunto mais próximo às academias setecentistas, recuperando idilicamente a presença do Tejo a cortar a cidade, uma imagem palpável do rio em sua época, já naquele momento espaço de trânsito e comércio, bem como destino de toda

imundície produzida por seus habitantes. O rio ameno de Bocage, bucólico, cumpria a função literária de atender ao que se esperava de um poema em seu tempo, sem, todavia, se propor a desenhar uma leitura crítica da cidade. É importante considerarmos, entretanto, que mesmo os poemas que mais tarde darão a Lisboa uma perspectiva crítica, trazendo para o seu corpo uma leitura da cidade responsável por incorporar a percepção de suas mazelas, transitam por perspectivas múltiplas, abrindo o seu leque discursivo a questões que ultrapassam a tomada da capital portuguesa como mero cenário a ser contemplado.

Nesse sentido, recupero dois importantes poetas portugueses do Séc. XIX, que descortinaram Lisboa como interface fundamental em seus poemas e que dela se aproximaram para delimitar as contradições presentes no espaço urbano daquele momento, vendo na cidade de Ulisses a nódoa marcante de um território assinalado por conflitos sociais. Falo, como já se pode prever, de Cesário Verde e de seu poema "O Sentimento dum ocidental" (VERDE, 1983) – sempre ele a nos interrogar –, mas também de Gomes Leal, poeta menos conhecido por nossos jovens leitores brasileiros. Leal constrói um sensível quadro da cidade em seu "Lisboa", poema esse que, julgo, tendo sido lido pelo poeta de "Nós" (VERDE, 1983), é talvez o texto a que seu "Sentimento" responde, cidade primeira a se entretecer nos versos de Cesário, estabelecendo-se como a paisagem literária sobre a qual o escritor mais jovem se debruçou, como quem olha por uma janela. Por não ser extenso, tomo aqui a liberdade de recuperar na íntegra o poema de Leal:

"Lisboa"

De certo, capital alguma n'este mundo
Tem mais alegre sol e o ceu mais cavo e fundo,
Mais collinas azues, rio d'aguas mais mansas,

Mais tristes procissões, mais pallidas creanças,
Mais graves cathedraes - e ruas, onde a esteira
Seja em tardes d'estio a flor de larangeira!

A Cidade é formosa e esbelta de manhã! -
É mais alegre então, mais limpida, mais sã;
Com certo ar virginal ostenta suas graças,
Ha vida, confusão, murmurios pelas praças;
- E, ás vezes, em roupão, uma violeta bella
Vem regar o craveiro e assoma na janella.

A Cidade é beata - e, ás lucidas estrellas,
O Vicio á noute sae ás ruas e ás viellas,
Sorrindo a perseguir burguezes e estrangeiros;
E á triste e dubia luz dos baços candieiros,
- Em bairos sepulchraes, onde se dão facadas -
Corre ás vezes o sangue e o vinho nas calçadas!

As mulheres são vãs; mas altas e morenas,
D'olhos cheios de luz, nervosas e serenas,
Ebrias de devoções, relendo as suas Horas;
- Outras fortes, crueis, os olhos côr d'amoras,
Os labios sensuaes, cabellos bons, compridos...
- E ás vezes, por enfado, enganam os maridos!

Os burguezes banaes são gordos, chãos, contentes,
Amantes de Cupido, avaros, indolentes,
Graves nas procissões, nas festas e nos lutos,
Bastante sensuaes, bastante dissolutos;
Mas humildes crhistãos! - e, em lugubres momentos,
Tendo, ainda, crueis saudades dos conventos!

E assim ella se apraz n'um somno vegetal,
Contraria ao Pensamento e hostil ao Ideal! -
- Mas mau grado assim ser cruel, avara, dura,

Como Nero tambem dá concertos á lua,
E, em noutes de verão quando o luar consolla,
Põe ao peito a guitarra e a lyrica violla.

No entanto a sua vida é quasi intermitente,
Afunda-se na inação, feliz, gorda, contente;
Adora inda as acções dos seus navegadores
Velhos heroes do mar; detesta os pensadores;
Faz guerra a Vida, á Acção, ao Ideal - e ao cabo
É talvez a melhor amiga do Diabo!

(LEAL, 1875, p. 83-85)

Presente em **Claridades do Sul**, livro de 1875, e escrito por um autor cuja poesia situa-se na confluência de várias correntes fines-seculares – ultra-romantismo, simbolismo, decadentismo, parnasianismo –, o poema de Leal, mantendo uma perspectiva aparentemente descritivista, cedo ultrapassa a mera expressão idealizada do espaço lisboeta, do qual destaca o "mais alegre sol e o ceu mais cavo e fundo, / Mais collinas azues, rio d'aguas mais mansas", índices físicos, concretos da cidade, para dar atenção a aspectos que revelam outros traços mais relevantes, nos quais se sobressai a presença humana, toda ela marcada por uma carga imagética responsável por pôr seu caráter doentio, bem como aquilo que, à época, se consideraria sua fragilidade moral: as procissões tristes e as crianças pálidas desenham uma beatitude suspeita constantemente reiterada (como nas "ébrias devoções", nas "cruéis saudades dos conventos") que nas estrofes seguintes entrará em contraste com a presença do vício, à noite, a atravessar ruas e vielas, e com a sensualidade de mulheres e homens. Nesse sentido, o conjunto dos versos "Bastante sensuais, bastante dissolutos; / Mas humildes christãos [...]", pelos quais o poeta descreve os burgueses lisboetas, dissemina tal fragilidade para o corpo do texto, já agora o retrato amargo de uma cidade que, adorando os velhos heróis do mar, detesta os pensadores. Se

o poema inicia destacando a luz e o céu – características até hoje notórias da beleza física de Lisboa –, termina por, em meio ao relato da hipocrisia de seus habitantes, mergulhá-la nas trevas morais dos que julga pecadores: "É talvez a melhor amiga do diabo".

Nessa breve e com certeza redutora leitura do poema, interessa-me ainda, todavia, destacar determinadas palavras e imagens, como o murmúrio pela praça, a mulher em roupão que assoma na janela (como assomarão as varinas no poema de Cesário), os bairros sepulcrais, os lúgubres momentos, por exemplo, para enfatizar o quanto os versos com que Leal desenha a sua Lisboa se entrelaçarão aos versos com que o poeta mais jovem, alguns anos depois, para homenagear Camões, também desenhará as ruas da cidade. Em seu poema, chave para uma forte leitura da decadência finessecular portuguesa – e talvez para além disso, considerando-se sua inegável ressonância na poesia pessoana e, ainda mais tarde, no **Ano da morte de Ricardo Reis** (1986), de José Saramago, por exemplo – a paixão defunta tão temida por Cesário, e que inegavelmente está presente em seus versos, é talvez uma paixão embalada pela leitura das angústias de Leal diante de uma cidade que, mergulhada no passado, se mostrava indigente consigo mesma. Não estou, com isso, limitando o poema de Cesário, sensivelmente mais longo e complexo em relação ao de seu antecessor, a uma releitura daquilo que já estava feito. Mas é, todavia, interessante notar o quanto, em ambos os textos, a contemplação da cidade procura por traços capazes de, agudos, desenharem a sua decadência. Em Cesário, os embates de classe, a associação entre as forças repressivas do estado e a igreja, por exemplo, são mais pungentes. Em Leal, a hipocrisia da vida religiosa na cidade dá o tom. Nos dois poemas, todavia, a presença incômoda de um passado do qual Lisboa e, consequentemente, o país não conseguem se desvencilhar é um elemento estruturante, que pontua o rio e os navegadores por ele evocados como índices de um pendor passadista incapaz de gerar bons frutos. A discussão,

claramente, para além de outros fatores, é uma discussão identitária. Os heróis de Cesário, consumidos pela experiência burguesa, são aqueles "que eu não verei jamais", como dizem seus versos. E os de Leal, os que, prendendo a cidade ao passado, impedem a vida, a ação, o ideal. Em ambos, a ficção da pátria, como mais tarde o dirá Eduardo Lourenço (1988, p. 20), imobiliza os esforços do presente para a construção de um novo percurso. E nesse sentido, reiteram uma percepção da identidade portuguesa que sinaliza como imagem positiva apenas esse passado glorioso, para além, é claro, no caso de Leal, da associação a um espaço marcado pela beleza do céu azul.

Nesse sentido, talvez seja interessante pensar o papel que, no escopo de alguns textos que tomam a cidade de Lisboa como mote, assume a presença de suas ruas e monumentos. Do poema de Cesário, deixando de lado as inúmeras igrejas citadas em seus versos, recupero a referência à estátua de Camões, marco central da praça que leva o nome do poeta. E a recupero não para enfatizar o quanto, no poema, a presença heroica do escritor exilado estabelece um contraste entre o passado de conquistas e o presente medíocre: isso já foi dito por muitos dos diversos estudiosos de sua obra; por alguns, uma centena de vezes. Mas para destacá-la como monumento que se estabelece em outros textos do séc. XIX como um paradigma dessa relação entre passado idealizado, heroico, e o presente corrompido, degradado. É ao pé dela, por exemplo, que conversam o Padre Amaro e o Cónego Dias ao fim do primeiro romance de Eça de Queirós, quando aquele diz para este que, desde a morte de Amélia, só confessa mulheres casadas (QUEIROZ, 1997, p. 434). Também é interessante perceber o quanto o mapa das ruas da cidade se desenha ficcionalmente nesses textos, seja por meio do olhar atento de um eu lírico que transita pelos espaços urbanos para neles destacar os embates sociais, seja pela voz de narradores e poetas que descrevem não propriamente a geografia das ruas – ainda que essa geografia possa estar presente –, mas a relação muitas vezes angustiosa que

suas personagens estabelecem com o entorno. Nesse sentido, ao dialogar com textos mais recentes, sou tentado a deixar de lado o que poderia perceber em romances já canônicos, como o já citado **O ano da morte de Ricardo Reis** (1986), de José Saramago, ou **As naus** (1988), de António Lobo Antunes, para, levado pela mão de Cesário, buscar um diálogo com **Luanda, Lisboa, Paraíso**, publicado por Djaimilia Pereira de Almeida em 2018.

O romance acompanha o percurso de Cartola e Aquiles, pai e filho, que partem de Luanda para Lisboa quando este tem apenas quatorze anos, em busca de tratamento médico para o tornozelo do menino, que havia nascido defeituoso. A viagem, no entanto, termina por configurar-se como uma mudança definitiva para a capital da antiga metrópole, em que o orgulhoso parteiro e seu filho se veem enredados em sucessivas perdas, em uma navegação desventurosa que, longe de dar ao filho a sonhada cura, só os faz afundar na miséria e na desesperança. A pensão decadente próxima ao hospital em que se instalam ao chegar a Lisboa logo será substituída pela Quinta do Paraíso, não o hotel de veraneio existente em Albufeira, mas um bairro de lata ficcional que, situado na periferia da cidade, congrega outros tantos miseráveis. Trata-se, sobretudo, de um relato da inadaptação desses dois homens a uma cidade que olha para os dois com desconfiança e distância, o que fica evidente em diversos fragmentos do texto, como por exemplo em: "(Cartola) Tinha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade" (p.29). E é justamente o atrito entre esses dois homens negros e o espaço da cidade que irá dar sentido suplementar à história narrada, que obviamente ultrapassa, em muito, apenas esse aspecto. A difícil relação estabelecida entre pai e filho, frutos de um império desfeito, e a cidade europeia, carrega em si toda a complexidade que envolve as relações de inadequação decorrentes não apenas de sua condição social, mas também do processo colonial a que Cartola esteve submetido. A partir de sua vivência como fruto da assimilação,

as expectativas do pai distinguem-se das do filho, fruto de um país liberto. Tal diferença, todavia, se determina a forma como os dois irão se relacionar com o espaço e com as situações degradantes que vivenciam, não impede, todavia, que se encontre, para ambos, no deslocamento e na inadequação, a melhor imagem para definir a forma como se relacionam com aquela sociedade.

Se a interface entre o romance e a poesia de Cesário Verde se torna clara a partir de seu próprio título, que, como afirma Margarida Calafate Ribeiro em "Viagens na Minha Terra de outros ocidentais", remete para os versos "Madrid, Paris, Berlin, São Petersburgo, o mundo" presentes no poema (RIBEIRO, 2019), não é apenas nisso que a referência ao poeta oitocentista se manifesta. Ela atravessa todo livro na forma compulsiva com que pai e filho caminham pela cidade sem efetivamente nela se inserir. Como disse, o que se revela constantemente é o deslocamento, o desconforto causado neles e por eles ao atravessarem as ruas como excrescências de um império findo que revela em seus corpos a fragilidade de sua existência. O velho e o manco, sendo pretos, pobres e sujos, que encontram o parco sustento trabalhando como serventes na construção civil, pouco diferem dos trabalhadores explorados que povoam os versos de Cesário, enfarruscados ou não. São eles, a dormir em um colchão com pulgas recolhido do lixo ou mesmo, após o incêndio na casa em que moravam, abraçados no chão para espantar o frio, os varões que naufragam em suas vidas precárias, que habitam os bairros em que, metaforicamente, "os peixes podres geram os focos de infecção". Para Cartola, que havia partido para Lisboa ainda preso ao imaginário colonial, supondo lá encontrar a imagem do que seria a antiga metrópole incutida em seu pensamento pelas conversas com o Doutor Barbosa da Cunha e por sua própria vida, na condição de um assimilado, o que resta é encontrar um espaço de desilusão. Mais uma vez convocando o pensamento de Margarida Calafate Ribeiro, e já agora de forma mais concreta, cabe dizer que ao velho parteiro,

em seu lugar de ex-colonizado, o que lhe resta é o vazio de uma recusa a sua própria existência, ao seu próprio lugar como fruto de um império que sempre e apenas subsistiu, em sua grandeza, como fruto de uma percepção de mundo elaborada a partir de um discurso ficcional. Nas palavras da investigadora portuguesa,

> O rio Tejo, que no imaginário português epitomiza todas as histórias do império português que dali se projetaram no "mar sem fim" e que banha a metrópole mental de Cartola de Sousa, não lhe responderá porque não há resposta para as ruínas do império, não há restituição possível para o engano e a ilusão. Resta-lhe uma cidadania espetral de um mundo de fantasia que a história transformou em fantasma. Lisboa não existe. (RIBEIRO, 2019, p. 299)

Todavia, talvez a mais evidente aproximação entre o romance e os poemas de Cesário – aliás, para manter a coerência do que digo, de Cesário e Leal – está na descrição que o narrador faz do passeio / fuga de Aquiles no capítulo 40. Aí, não apenas o mote do indivíduo a cruzar a cidade se reencena, mas a própria seleção do vocabulário remete à perspectiva crítica que um dia lemos em "O sentimento dum Ocidental" ou em "Lisboa":

> No Rossio, as pessoas ainda voltam a casa. Aquiles passeia como se tivesse fugido de casa, como se tivesse deixado o pai para trás. A barriga colada às costas é a única recordação que tem de Cartola quando está no centro da cidade. Estão unidos pela fome.
>
> Lisboa ganhou um nome e uma forma, fez-se Lisboa para ele. Agora, ao crepúsculo, a forma esbate-se e a cidade é um gás irrespirável. Anda por ela como um cão manco a farejar, um príncipe dos cães vadios. [...]
>
> [...]
>
> Do outro lado das cortinas, nas janelas que vê da rua, famílias jantam dentro de casa, televisões ressonam em salas quentes, velhos amarelos contemplam a avenida com olhos mortos. Numa

> consola, ao fundo, repousam fotografias. A cidade morreu e ele é o último homem vivo. [...]
>
> [...]
>
> [...] Ele é um marinheiro em terra, um pescador sem história, o nativo perfumado, o operário coxo. (ALMEIDA, 2019, pp. 143-144)

A longa citação acima, todavia, não dá conta de desvelar todas as interfaces que o texto de Dajaimilia tem com o de Cesário, aliás, não apenas com "O sentimento dum Ocidental", mas também com outros poemas em que o poeta reflete acerca das contradições sociais de uma cidade em acentuado processo de transformação, como é o caso de "Num bairro moderno". Seria necessário destacar aqui na integralidade as quase três páginas em que o narrador acompanha os passos de Aquiles por entre as ruas do centro de Lisboa para identificar os adjetivos, os detalhes com que seu discurso vai paulatinamente descortinando a solidão daquele que, já não sendo o *flaneur*, perde-se por entre os ângulos agudos de uma cidade que nunca conseguiu decifrar e que parece recusá-lo. Há aqui uma espécie de impossibilidade da tradução daquilo que essa cidade representa, como monumento de uma história que já não é a sua, sem que nunca o tenha deixado propriamente de ser, se considerarmos os rastros e ruínas deixados pelos colonizadores naqueles países que deles conseguiram se libertar. Os espaços pelos quais Aquiles transita e transitou, de Luanda ao Paraíso, assinalam uma história de sucessivas perdas, mas também se revelam, nesse percurso, como matrizes de uma forte incomunicabilidade que tem por saldo a experiência da solidão.

Em seu texto "Reconsiderando a teoria itinerante", Edward W. Said (2005) discute o quanto o deslocamento no tempo e no espaço de uma teoria derivada de análise que considere aspectos sócio-políticos pode representar, de um lado, o seu enfraquecimento,

caso tal viagem se dê a partir de uma perspectiva que meramente reproduza em outro contexto aquilo que ela propõe; ou, de outro, o seu fortalecimento, mediante uma análise revigorante, que também imponha a ela uma derivação decorrente do novo tempo e espaço em que será convocada. Creio ser possível considerar que aquilo que Said elabora acerca dos usos da teoria também pode ser atribuído às transformações geradas pelo percurso de determinados temas literários em seu deslocamento histórico e/ou geográfico. O modo como a identidade brasileira, por exemplo, foi pensada a partir da relação entre o colonizador e o colonizado é distinto em momentos chave da cultura do país. É importante considerar que o objeto artístico, seja ele literário, plástico ou arquitetônico, por mais que se baste a si mesmo, ou seja, por mais que seja um objeto autônomo, é produzido em um contexto sócio/histórico/cultural e com ele dialoga. Por isso, a forma como enfrenta temas e questões culturais específicos, ao ser retomada em outro tempo e espaço, se transforma radicalmente. Seja de um modo que se pode limitar a uma mera releitura comportada e/ou pouco inspirada do ja feito, o que necessariamente implica um esvaziamento da força presente em sua origem. Seja de um modo ágil, que acrescente novos problemas decorrentes do inevitável percurso transcorrido pela existência do homem e da sociedade. **Luanda, Lisboa, Paraíso** parece inserir-se nesse segundo grupo. Pertence ao rol daqueles textos que, convocando as palavras pregressas, no limite, pressupõem em sua enunciação uma sensibilidade capaz de aguçar novas leituras. Mesmo considerando-se a ideia de que toda releitura intertextual é uma nova leitura, é importante ter em conta o fato de que essa nova leitura poderia se dar de uma forma empobrecida, por não considerar o desvio e a necessidade de ultrapassar o discurso pretérito para se alcançar um outro patamar. Esse não é, com certeza, o caso do romance de Djaimilia Pereira de Almeida. Se toda citação é, ao mesmo tempo, um ato de inserção e ruptura, tal processo ganha novo sentido quando reconsidera contextos e

práticas, quando efetivamente avança para pensar sobre novos problemas. Cartola e Aquiles, bem como a voz que narra sua história, não partilham da mesma perspectiva do sujeito lírico que em fins do Séc. XIX contemplava o império enfraquecido e a emergência de uma sociedade pretensamente moderna, por acreditar mirar-se no espelho europeu. O que fazem é deslocar seu olhar para um novo contexto, no qual os habitantes da cidade são outros e as ondas do império findo batem de volta à porta de casa. O velho e o jovem, em sua quase absoluta miséria, em meio às suas decepções distintas e individuais, por intermédio, enfim, da relação enviesada que cada um deles mantém com o espaço de Lisboa, propõem uma nova e diferente leitura do que é ser português. Ou melhor, do que é habitar Portugal, pois, nessa prática, mais do que vivenciar uma identidade, experimentam uma existência em trânsito que relativiza a ideia de pertencimento e desnuda os conflitos decorrentes de uma época ainda obrigada a lidar com a persistência do projeto colonial.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LEAL, António Duarte Gomes. **Claridades do Sul**. Lisboa: Braz Pinheiro Editor, 1875.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 3. Ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

QUEIROZ, Eça de. **Obra completa**. Org., introd. e notas Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, Vol. 1.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Viagens na Minha Terra de outros ocidentais. In: ___; ROTHWELL, Phillip (orgs.). **Heranças pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa**. Porto: Afrontamento, 2019, p. 291-307.

SAID, Edward W. Reconsiderando a Teoria Itinerante. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Deslocalizar a Europa**: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 25-42.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 8.ed. Lisboa: Caminho, 1986.

VERDE, Cesário. **Obra completa de Cesário Verde**. Org., pref. e notas Joel Serrão. 4.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

Makunáima, Makunaimã, Macunaíma: um mito-personagem amazônico nos territórios artístico-literários

Roberto Mibielli

Na peça em dois atos **Makunaimã: o mito através do tempo**, publicada pela editora Elefante em 2019 e que tem como cenário um evento ocorrido em 2018 na Casa (museu) Mário de Andrade, o próprio dono da casa ressuscita, após longos anos, e, ouvindo a discussão dos presentes no evento em sua casa, resolve averiguar o que está ocorrendo. É o que nos explica a seguir, no prefácio da peça, o premiado escritor indígena Cristino Wapichana, presente no evento e retratado no enredo como "Laerte" personagem escritor Wapichana:

> É no barulho da discussão sobre Macunaíma e Makunaimã que Mário de Andrade desperta do Além, caminha até a sua sala e surpreende a todos. "Não tenham medo. Estava dormindo na mais plena paz há tanto tempo e, de repente, ouço vocês aqui discutindo a minha obra, me acusando de coisas." (GOLDEMBERG, 2019, p. 9)

O mote, nada incomum na literatura, procura dar azo à discussão na qual indígenas, antropólogos, artistas plásticos, escritores, professores e filósofos, contrapõem ideias em torno do texto **Macunaíma** de Mário de Andrade: "É nessa energia que acontece o diálogo entre o dono da casa, os reclamantes e os convidados – infelizmente, para Mário, sem vinho nem charutos." (idem).

Embora pareça haver uma ponderação equilibrada em torno dos efeitos benéficos e maléficos da apropriação por Mário de Andrade de trechos da mitologia pemon e kapon, tanto o leitor/espec-

tador, quanto o prefacista percebem um discurso algo desgostoso pelo modo como o autor de **Macunaíma** descreve seu herói sem caráter. É na Voz de Mário de Andrade – "[...] ouvi gente aí dizendo que eu tinha que ter ido até os índios, ouvir por mim mesmo os mitos taurepang. E que se tivesse feito isso, eu teria escrito outra história" (ibidem) – que a queixa, expressa por Cristino, dá indicações de ser um pouco mais real e um pouco menos ficcional do que parece. É que o escritor indígena aponta a presença no texto marioandradiano do mito de muitas etnias, mas o diz "estereotipado":

> Macunaimã: o mito através do tempo, a peça de teatro, traz as vozes indígenas pemon, taurepang, wapichana e macuxi, povos que são herdeiros legítimos de Makunaimã, a reclamar dentro da própria casa de Mário de Andrade o Macunaíma estereotipado, que mistura histórias e culturas indígenas diferentes para compreender a formação do povo brasileiro a partir do nosso sagrado. (GOLDEMBERG, 2019, p. 9)

Ao acusar Mário de ter transformado sua divindade em estereótipo, o prefacista parece ir gradativamente intensificando e assumindo, em sua própria voz, o que antes parecia figurar como voz coletiva, apontando uma certa dificuldade em aceitar a mescla de "histórias e culturas indígenas diferentes para compreender a formação do povo brasileiro a partir de nosso sagrado", como se entendesse esse ato rapsódico como profanador. O desfecho do prefácio é nesse aspecto bastante esclarecedor e, ao mesmo tempo em que louva a criação da peça **Makunaimã: o mito através do tempo**, apontando-a como um ato de visibilidade da voz indígena, traz à tona, finalmente, a acusação de desrespeito à Mário de Andrade:

> **Makunaimã: o mito através do tempo** é um livro revolucionário, que traz à tona vozes e visões do outro lado – o indígena –, que por noventa anos esteve totalmente invisível, sendo reiteradamente desrespeitado em sua existência e em seu sagrado. (GOLDEMBERG, 2019, p.9/10)

É perceptível, na alusão ao aniversário de noventa anos do texto de Macunaíma, vinculados à invisibilidade e à acusação de desrespeito ao sagrado dos povos indígenas, que Cristino se refere ao texto marioandradiano. Nesse caso, a cobrança assoma discursivamente, tornando pessoal o que antes parecia ser coletivo. É perceptível, no entanto, que o sentido de coletividade é que poderia resguardar posições antagônicas e tornar o debate mais amplo. É o que tenta dar a entender a dramaturga Debora Goldemberg, na sua "Nota da edição", ao atribuir a autoria do texto a todo o grupo presente no evento:

> O conceito de autoria adotado para este livro é aquele que, de acordo com Paul Zumthor em **A letra e a voz** (companhia das Letras, 1993), predominou na Idade Média, quando as histórias eram narradas por diversos contadores na tradição oral e, eventualmente. Num esforço coletivo, feito em oficinas de copistas, uma versão dessa história era transcrita e escrita para ingressar no universo literário. (GOLDEMBERG, 2019, p. 7)

Situando o evento como cenário, a dramaturga-curadora procura dividir com os representantes dos povos indígenas presentes no evento as falas a favor e contra o texto literário de Macunaíma, num clima a um só tempo de comemoração e revisão do texto marioandradiano:

> Todas as histórias e ideias contidas nesse livro foram contadas ao longo do evento **Makunaimã: o mito através do tempo**, ocorrido nas quatro casas da organização social Poiesis – Instituto de Apoio à Cultura, à Lingua e à Literatura, em agosto de 2018. A dramaturgia foi escrita e, posteriormente, todos puderam ler o texto e fazer sugestões. Os direitos autorais deste livro são dedicados aos narradores indígenas taurepang, macuxi e wapichana. (GOLDEMBERG, 2019, p. 7)

O interessante é que, ao abrir o seu prefácio, Cristino Wapichana indica a genialidade de Mário de Andrade, sem dar impressão

de ironia ou de algum tipo de rancor, o que de fato só começa a aparecer nos parágrafos seguintes num crescendo até terminar com a acusação de que seu sagrado vem sendo "reiteradamente desrespeitado" "por 90 anos". Aqui no início de seu prefácio, no entanto, o tom é de respeito e aparente carinho:

> **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**, o romance completou noventa anos com respeito e sucesso nas cores e na voz do gênio Mário de Andrade. Makunáima ou Makunaimã a divindade indígena do tempo imemorial, habita o Monte Roraima, no extremo norte do Brasil, e faz parte do sagrado de alguns povos indígenas que vivem sob seu cuidado e olhar de menino Deus. (GOLDEMBERG, 2019, p. 9)

A ideia parece ser a de tentar dar ao texto um tom dicotômico, algo polêmico, mas equilibrado, o que se vê nos protocolos iniciais de leitura (prefácio, nota da edição, lista de personagens). No entanto, não é exatamente isso, como já apontamos acima, o que de certa forma prevalece. Feita para ser um ponto de reflexão sobre literatura a partir do olhar indígena a peça investe tanto na imagem do indígena cristianizado (embora contador de histórias), quanto na radicalidade de algumas posições anticoloniais, chegando em alguns momentos a parecer apontar na direção de alguns purismos.

O texto coletivo aparenta satirizar a figura professoral do único especialista em literatura presente na cena, desqualificando-o (assim como a academia, no que tange às letras e à literatura) através do próprio Mário-personagem, que o faz parecer entre o ridículo e o pomposo no meio dos presentes. Ele é o único que tem nome, sobrenome e título doutoral (Professor Doutor Armando de Almeida Russ [PHD] – Professor de Literatura), enquanto os demais dispõem de apenas dois nomes, no máximo. Vejamos sua primeira aparição na peça:

Prof. Russ [PHD]

Com licença, Mário, é um imenso prazer. Sou o professor doutor em literatura brasileira comparada da Universidade de São Paulo, com mestrado na Universidade de Toronto e doutorado na Sciences Po. Sorbonne

Mário

Oh, meus pêsames.

(E cai na risada.

Todos riem, menos os Prof. Russ [PHD], que se mantém sério e grave)

Prof. Russ [PHD]

Não entendi...

Mário

Me desculpe, meu caro, mas você é tão grave. E eu gosto de brincar dessa forma com todas as pessoas que se apresentam com títulos muito maiores do que os próprios narizes.

(GOLDEMBERG, 2019, p.33/34)

De fato, a impressão que fica, nessa reconstrução ficcional da personagem marioandradina, é a de que Mário tivesse aversão à academia**.** De certo modo, essa aparente aversão até parecia existir, dado que Mário era bastante tímido, circunspecto, o que limitava suas aparições públicas. A professora Sheila Praxedes, em sua tese de doutoramento, vai descrever: "É nas cartas que Mário de Andrade se revela e se desnuda, revelando uma função autoral específica repleta de oscilações entre consciência e inconsciência (embora, em Mário, haja mais daquela do que desta)." (CAMPOS, 2019, p. 19). E complementa sua descrição deste Mário diferente, de acordo com o contexto, destacando um trecho de correspondência entre Bandeira e Mário, datada de 16 de dezembro de 1925: "Há uma diferença

grande entre o você da vida e o você das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder; quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção" (MORAES, 2001, p. 264). O que, de certo modo, afasta de Mário a possibilidade de ser brincalhão com aqueles que desconhece.

Mas o ser excessivamente circunspecto, "paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção", não o tornavam avesso à academia, pelo contrário, o aproximavam desse personagem PHD, de ser um pesquisador profundo, portanto um intelectual, ou um erudito ainda mais refinado. Coisa que aqui, nesse trecho da peça, parece ser exatamente o oposto do que ele acreditava. Não ele, Mário de Andrade, intelectual, amigo de intelectuais, missivista conhecido, importador de talentos, inclusive antropólogos para a USP. Sobre esse Mário, "trezentos e cinquenta", como ele mesmo se diz no poema de título homônimo, o pesquisador Eduardo Sena comenta:

> Mário de Andrade desempenhou com destreza diferentes papéis ao longo da vida: crítico literário, poeta, escritor, ensaísta, agitador cultural, professor de música, pesquisador da cultura popular, turista aprendiz. Expressou-os no famoso verso sobre a "competência cultural polivalente" (MICELI, 2001, p. 104) de sua personalidade singular: "sou trezentos, sou trezentos e cinquenta".
>
> Tamanha versatilidade revela-se ainda mais curiosa quando contrastada com as peculiaridades de sua formação. [...]. Optou por ingressar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, com o propósito de tornar-se pianista. Não seria bem-sucedido, mas se graduaria em piano nessa instituição, na qual lecionaria por quase três décadas. (SENA, 2019, p. 2)

Como se pode notar, embora reconhecido mais pelo seu talento literário, Mário também era um professor de nível superior

(cátedra de Música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo), autor de compêndios sobre história da música e, por se considerar também um etnólogo aprendiz, colaborador de vários famosos antropólogos e etnógrafos. Em especial no período em que esteve à frente do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, como aponta Sena:

> Nosso foco recai especialmente na atuação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo (DC), instituição criada em 1935 e, provavelmente, pioneira no desenvolvimento de um arcabouço político e operacional especialmente orientado para a formulação e a execução de políticas culturais no país. Tangencialmente, iremos tecer algumas considerações sobre o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional redigido por Mário, em 1936, a pedido do então ministro da Educação, Gustavo Capanema. Sua participação no Estado, tanto no DC quanto no governo federal, é hoje celebrada pelo caráter democrático de suas proposições, especialmente "pelo empenho na promoção do diálogo criativo entre formas populares e eruditas de arte e cultura, na expansão das oportunidades culturais à população menos favorecida e, ainda, no reconhecimento das formas de arte e cultura dessa mesma população" (BOTELHO, HOELZ, 2018, p. 340). (SENA, 2019, p. 4)

Longe de querer praticar o roubo de tradições míticas ou sagradas, parecia antes querer preservá-las, torná-las conhecidas de todos, não apenas pelos intelectuais que ajudou a USP a trazer para São Paulo do exterior, como pelo relacionamento amistoso e de aprendizagem que estabeleceu com eles:

> Mário de Andrade também emprestaria o seu prestígio e rede de relacionamentos ao conjunto de iniciativas do departamento, que contou com a colaboração de nomes importantes da cultura e da arte – Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Roquete Pinto, Francisco Mignone – e mesmo de professores franceses da recém-

> -criada USP – Claude Lévi-Strauss, Paul Arbousse-Bastide, Pierre Monbeig. Na realidade, a estreita ligação do departamento com a USP e a Elsp é capítulo dos mais interessantes, por inaugurar em São Paulo a prática da pesquisa acadêmica orientada para a compreensão da realidade e produção de dados para a administração pública. (SENA, 2019, p. 8)

Por isso, parece estranho que ele seja acusado de deturpar algo que ajudou a preservar, ação cujo sucesso é incerto, num país cuja conservação da memória não é considerada investimento no futuro, mas desperdício de dinheiro público. No entanto, tal e qual Ariel, personagem da peça que deduz ao final: "Jamais estaríamos aqui se não fosse por ele" (GOLDEMBERG, 2019, p. 118), fazemos a mesma dedução: Se esse Mário provocativo e ficcionalmente concebido com essas características e discurso irônico em relação à academia não estivesse nessa peça, gerando essa contraposição ideológica entre sua biografia e o personagem, escreveríamos sobre?

Afastá-lo, todavia, em imagem e voz da academia, parece ser um subterfúgio da peça que age no sentido de isolar Mário do contexto literário, trazendo-o mais para perto do contexto antropológico. Em tese, essa solução ajudaria no argumento indígena, de que a apropriação recortada de mitos foi um erro, diminuindo o peso do literário e do estético. É uma solução cujo efeito dura pouco, até porque Mário de Andrade era um escritor do tipo que estuda a literatura, que a conhece quase como um acadêmico. E isso pode ser visto na imensa troca de cartas com outros escritores nas quais discute estética e literatura em profundidade.

Mas pensemos nas fontes: Mário não retirou o seu Macunaíma do nada. Ele foi ler em um alemão etnógrafo (acadêmico) coisas que esse outro estrangeiro coletou das histórias narradas por dois índios (um dois quais ausente do texto de teatro: Mayuluaípu um Taulipang, ignorado pelos autores da peça, enquanto Akúli, um Arekuná, se faz presente como personagem, embora assuma a etnia

do outro, Taurepang) e descobriu parte de nossa história perdida em um outro país e língua. Sendo escritor, gozou. E, segundo ele mesmo afirma "gozou" quando escreveu o prefácio inédito, em 19 de dezembro de 1926, logo após ter concluído a primeira versão do seu **Macunaíma**: "O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. [...] Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei)." Ele percebeu que ali estava uma essência bem anterior à colonização, que ali existia uma outra cultura, um Macunaíma anterior, no tempo, às polêmicas dualistas de nossa era. Era um outro território ideológico plural, um outro plano narrativo não cartesiano, uma geografia de referências capaz de guardar em si toda diversidade, diferente da nossa pobre geografia dualista e cardeal.

É preciso que imaginemos que Koch-Grünberg é ainda mais antigo que Mário, e que seus informantes indígenas foram estimulados, pelo antropólogo alemão, a falar de algo que já nesse tempo começava a ser proibido de circular entre os próprios indígenas pelas missões e pelo colonizador: sua língua e crenças. O que ocorre é um ato de preservação. Isso, ainda que na peça, o personagem Akulî Pá demonstre ojeriza ao texto escrito por acreditar que ele aprisiona as histórias tomando sua liberdade oral, sua capacidade de transmutar-se de acordo com o contador e a ocasião. Para a personagem Akulî, neto do informante de Theodor, essas histórias necessitam permanecer vivas e mutáveis, mas quando fixadas em livros morrem porque não acompanham mais os contextos em que são lidas (GOLDEMBERG, 2019, p. 48-49).

Então a pergunta volta: e quando morrem os narradores? Não valeria a pena ter fixado pelo menos uma versão? Preservar esse material não seria importante? Para Laerte Wapichana, preservar é necessário (sendo ele mesmo um escritor, conforme argumenta

no texto da peça), mas mesclar trechos de mitos, como fez Mário, torna-se ofensivo:

> **Laerte**
>
> Mas quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura Ceuci, do povo Tembé, que padeceu antes do século XX, com o barro do povo Carajá, com Makunáima, como se fosse tudo igual, você nos desvaloriza, você produz estereótipos.
>
> **Mário**
>
> Mas todas essas histórias são maravilhosas!
>
> **Laerte**
>
> Só que cada povo é um povo. O meu povo vive ali há 4,5 mil anos. Tem uma história, tem cosmologia. O outro povo que mora ao lado, os Yanomami, tem dez mil anos de história, entende? (GOLDEMBERG, 2019, p.41)

O argumento, aparentemente procedente, esbarra, porém, em sua própria continuidade:

> **Laerte**
>
> É como se eu pegasse seus poemas e juntasse com os sermões do Padre Antônio Vieira e com trechos de José de Alencar, fazendo uma misturada danada. Quando tudo o que você queria era criar algo diferente do que eles fizeram, não era? Criar uma identidade própria. No nosso caso, sempre tivemos essa identidade. Ela nos foi roubada na criação do Brasil. (GOLDEMBERG, 2019, p.42)

Aparentemente sem perceber, a própria peça, mais para o final do seu segundo ato, fornece a resposta para essa questão, que Mário, ainda na sequência desse trecho, parece rebater brilhantemente demonstrando a origem mestiça do escritor Laerte e com a mescla de culturas (indígena e nordestina), contida no enredo e no modo de escrever e de narrar suas histórias.

Possivelmente a consciência do processo estético de *collage*, conforme o define abaixo Carlos Ceia, em seu E-dicionário de Termos Literários, não estivesse no horizonte de expectativas e de época da personagem Laerte. Quando aponta entender a colagem de vários textos num só, como ausência de estilo próprio em Mário de Andrade e desrespeito para com seu lendário, ele parece demonstrar desconhecer o processo de composição artística daquele momento. Ou talvez a questão seja mesmo política e o argumento estético não mereça crédito, como parece demonstrar o modo/implicância como o professor Dr. Russ [PHD] é tratado. A técnica, da *collage,* no entanto, é contemporânea de Mário e muito empregada pelas vanguardas da época, tanto na literatura, quanto nas artes visuais:

> Técnica das artes visuais e plásticas que permite produzir uma obra de arte recorrendo a vários materiais, geralmente dissemelhantes entre si, reagrupando-os num todo para comunicar um novo sentido. Picasso e Braque foram os primeiros cultores plásticos da colagem, inaugurando uma nova estética da fragmentaridade e da surpresa, explorando todas as possibilidades do cubismo. O material de suporte da colagem, que não se restringe já às artes visuais e plásticas, chegando à literatura, pode incluir: recortes de jornais e revistas, etiquetas, rótulos, bilhetes de espectáculos, receitas várias, etc. Trata-se, pois, de um conceito que necessita da citação e do *pastiche*. Trata-se, em primeiro lugar, de um acto de reapropriação de elementos preexistentes, mas que, isolados entre si, não formam um sentido. O artista procede à colagem não para recuperar um sentido perdido ou oculto, mas, muitas vezes, para parodiar sentidos esperados ou convencionais. A criação de uma colagem raramente tem como objectivo a restauração ou remediação de um sentido: visa antes a desintegração, a ruptura e o choque visual com os sentidos reconhecidos nos elementos colados. (CEIA, 2009)

Laerte, contudo, não se dá consciência do fato e da contemporaneidade da técnica e do autor. Bem mais adiante, Mário em

devaneio, durante o sarau (segundo ato da peça), recita trecho de sua própria carta aberta à Raimundo de Morais que confirma o uso da técnica:

> Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até senhor, na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na carta para as Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da **Revista de Língua Portuguesa**. (GOLDEMBERG, 2019, p. 111-112)

Esse Mário copiador confesso, adepto da *collage* e da apropriação artística do outro, via antropofagia, também será acusado, fora do contexto dessa peça, de outros delitos, um deles, de que a expressão "Ai, que preguiça!!" constantemente repetida pelo seu personagem, seria uma ofensa e uma referência à crença preconceituosa na indolência e na preguiça de nossos indígenas.

De certo modo, a peça acerta ao identificar que o colonizador vê o "índio" como algo genérico (como o texto denuncia, inclusive, no emprego do termo). Ele não enxerga as várias etnias e a complexidade desse universo, assim como o vê como indolente, por não se deixar escravizar e não aceitar as regras dos não indígenas para o trabalho. Por outro lado, sim, é verdade, os nossos primeiros habitantes, em suas sangrentas guerras fratricidas também escravizaram outras comunidades. E, também, era verdade que aprendiam coisas novas nessas guerras e interação com seus cativos. Mas o trabalho escravo entre eles, ainda assim, era de subsistência, não visando o lucro. Daí porque essa escravidão fizesse parte do processo da guerra, tinha ritos, inclusive de morte (em alguns grupos étnicos) após algum tempo de servidão, e se fosse morte de guerreiro valoroso, de

assimilação de suas características mais importantes (órgãos). Isso era muito diferente da escravidão europeia, que tinha exigências de produção para o acúmulo de bens, sem esperança ou glória, coisa que boa parte dos nossos silvícolas não podiam assimilar naquele tempo.

Daí decorre, em parte, o epíteto, atribuído ao indígena, pelo migrante europeu, de preguiçoso. Ao lançar mão da expressão "Ai, que preguiça!", na boca de Macunaíma, Mário parece escarnecer da imagem do indígena, fato do qual já foi acusado mais de uma vez. Mas será que ele se deixaria levar por uma armadilha tão lugar-comum? Tão sem sentido diante de seu conhecimento desse universo? A pesquisadora Maria Augusta Fonseca parece discordar das críticas dirigidas à expressão empregada por Mário e aponta:

> As pistas levam a um possível resíduo do "Ai! que preguiça!...", desabafo-marca do herói, que, não sendo expressão culta, não teria (conscientemente para Macunaíma) espaço na Carta.
>
> Há que se verificar cada passo, mas o jogo com os sons é bastante evidente, reforçado pelo emprego de uma língua que só existe oralmente. As associações não são gratuitas. O desabafo que percorre a rapsódia acentua aspectos da indolência nativa e de representar um desejo ancestral, princípio de prazer, como foi frequentemente observado.
>
> Mas há indícios de outra complexidade adjacente. Seu rastro é encontrado em Padre Anchieta, leitura conhecida de Mário. Na "*Carta fazendo a descrição das inúmeras coisas naturais, que se encontram na Província de S. Vicente hoje S. Paulo*", e que foi como a carta de Macunaíma "*escripta em São Vicente (que é a última residência dos portugueses na Índia Brazileira, voltada para o sul) pelos fins de Maio do ano de 1560*", Anchieta observou: "*Ha outro animal que os índios chamam Aig, e nós 'Preguiça' por causa de sua morosidade realmente vagarosa [...]*"[9]. O volume com anotações de Mário é de 1933 (posterior,

9 José de Anchieta. Cartas Inéditas. São Paulo: Typ. da Casa Eclectica, 1900, p. 31 e 50.

> portanto, a **Macunaíma**), mas da biblioteca do autor fazia parte uma edição de 1900. (FONSECA,1988, p. 288)

Suas conclusões sobre as leituras de Mário em Anchieta parecem apontar num sentido muito mais lírico que satírico, muito mais dramática e historicamente linguístico, que meramente jocoso:

> O desabafo-marca do herói, além da interjeição "ai", abriga elementos sonoros que, sem dúvida, fazem reavivar a explicação de Anchieta:
>
> *Aig... Preguiça*
>
> Vários dicionários de zoologia, etimológicos, ou mesmo não especializados trazem, transliterados do tupi, as grafias ai, aí, ahú, aig, aígue, para denominar o bicho preguiça. O nome tupi do bicho preguiça (aí) deve-se à reprodução do som cavo e longo emitido pelo bicho (a), finalizado pelo (i) breve. Antenor Nascentes registra: "Aí (substantivo). Do tupi a'i. Vocábulo onomatopaico. O animal articula um a fechado, muito prolongado, seguido de um i curto e aspirado."[10]
>
> A marca do herói pode muito bem estar sugerida nos AAA maiúsculos que irrompem no meio da Carta, como um bocejo preguiçoso, pos que é "domingo-pé-decachimbo". O parentesco sonoro realça a língua híbrida que se exprime atrás da aparência, do decalque da língua europeia.
>
> A expressão "ai! que preguiça!..." pode ser, assim, um artifício que abriga o dilaceramento da língua, a mestiçagem de sua formação. Mário, caminhando nessa direção, aprofunda o problema da língua falada no Brasil, expressão nacional, ampliando desse modo seu campo significativo na obra, expandindo os jogos acústicos nessa paronomásia.
>
> Ainda, o desabafo de Macunaíma acolhe tanto o "farniente" ino-

10 Antenor Nascentes. Dicionário Etimológico Resumido. Rio de Janeiro: INL, 1966, p. 23.

> perante ("burguês e vicioso"), como o ócio criador (sublimado nas artes), tão bem diferenciados por Mário de Andrade em seu artigo de 1918, "A Divina Preguiça".
>
> Essa expressão popular reelaborada de forma poética, talvez a partir de um eco, de uma onomatopeia, empréstimo do som emitido pelo animal emblemático, totêmico e paradisíaco de Mário, reúne ao mesmo tempo a sua contrafacção. De um lado o ai (aig) que se emaranha nas raízes primitivas do Eldorado de Pindorama. De outro a preguiça, importação europeia, traduzindo o ócio improdutivo. (FONSECA,1988, p. 289)

A questão era, então, muito mais complexa e multifacetada que a visão maniqueísta do ocidente cristão. Mário enxergava nessas culturas e em suas similares a multiplicidade necessária à sobrevivência desse mundo polimorfo. Sim era preguiça, mas era essa preguiça-preguiça em suas múltiplas possibilidades, inclusive a burguesa do bom-burguês oswaldiano de **Miramar** (1995). A preguiça símbolo do vigoroso animal de vida longa, a fóssil, gigante e assustadora também. E o olhar marioandradiano parece coincidir em muito com os informantes originais de Theodor Koch-Grünberg, pelo menos no que tange à semelhança de "caráter" entre seu Macunaíma e o Makunaimã doutros tempos.

Segundo a descrição feita pelos informantes de Koch-Grünberg, Akuli e Mayuluaípu, Makunaimã não poderia ser o que consideramos hoje um maniqueísta. Ele era uma divindade cuja moral pertencia à outra esfera de poder, múltipla, brincalhona, controversa, muito provavelmente incompreensível para os seres humanos. E, sendo uma divindade oriunda de tradição politeísta, tal e qual muitas outras, sujeita às contradições vivenciadas por outros conjuntos sagrados, com controvérsias, traições, disputas, etc. Tal e qual nos panteões divinos dos gregos, dos egípcios, dos vikings, para ficarmos em apenas algumas tradições politeístas, cujos deuses eram brigões e se pregavam peças mútuas.

O Makunaimã desses informantes seguia esse código, anterior à colonização e, portanto, anterior à catequese cristã. Diferentemente da moral que essas mesmas histórias orais, que descrevem e gravitam em torno desse sagrado, foram adquirindo ao longo dos anos até chegarmos aos nossos dias, incorporando em si boa parte do que o filho de Akulî-Mumu, Akulî-pa, confessa serem os interesses de sua comunidade em nossos dias:

Akulî-pa

Sim, ele era um grande pajé. Meu avô era o melhor pajé que existia na região. Pajé que curava pessoas. Até a fumaça que o colega fez no primeiro dia do evento.

(Aponta para Jaider)

Aquilo pode ter vindo através de Makunaimã. Todo povo indígena usa aquilo para medicina. Aquilo que ele fez aqui. Quando a criança se assusta, faz esfumaço com isso aí – *maruai*. Esfuma e a criança melhora. Criança está doente, com diarreia, criança melhora. Ou adulto. Finado meu avô contava isso. Que ele era pajé, por causa do trabalho que ele fazia. Não cheguei a ver mas meu pai contava. O trabalho era pouco complicado, o de curar pessoas. Trabalhar de noite, batendo a folha. Fumam tabaco, tomam o líquido. Então meu avô trabalhava dessa forma. O trabalho que ele fazia, pajelança, o espírito que vinha nele, tudo isso mostrava essas coisas que estamos falando – Makunaimã. Por isso ele sabia contar melhor.

Mário

Me conte como foi que vocês se tornaram adventistas

Akulî-pa

Meu pai deveria ter aprendido a ser pajé. Mas foi quando a mensagem chegou na Grand Savana. Mensagem boa, mensagem que aconselha. A Bíblia diz que ela corrige e orienta. No tempo do meu pai, ele fazia tudo como o pai dele. Quando aceitou o evangelho,

> a mensagem dizia que aquilo era bom para a vida deles. A doutrina da igreja adventista. Deixou de beber caxiri forte. Deixou o tabaco. Outras coisas mais. Ele achou que era bom para ele, para a vida dele. Isso foi 1950. (GOLDEMBERG, 2019, p.44-45)

E complementa, depois de explicar a Mário de Andrade (na peça), que houve um primeiro missionário, na década de 20, no tempo do seu avô, infelizmente falecido, de malária, dias depois de chegar, anunciando que seria substituído por outro após sua morte. Anos depois, de fato veio o segundo, que perdurou, inaugurando uma fase de catequese mais duradoura:

> **Akulî-pa**
>
> Assim foi. O segundo missionário veio e meu pai aceitou a mensagem dele. A partir daí, ele seguiu essa mensagem e começou a praticar. E também a falar para os outros. Então a mensagem proibiu aquilo que era para fazer. Colocou uma barreira entre nós e essas coisas que a gente está falando aqui. Então ele começou a estudar a **Bíblia**. A Bíblia é manual para todos nós. A Bíblia nos orienta sobre como ser humano pode viver no mundo. Isso ele pegou. Acreditou mais na volta de Jesus. (GOLDEMBERG, 2019, p. 45)

De modo quase geral essa não deixa de ser uma história muito similar às das demais comunidades do Circum-roraima. Boa parte delas teve o mesmo destino e passou a enxergar suas tradições ou como tabu, ou com a mediação dos resquícios desse delicado processo oriundo dessa relação intercultural desigual e mediada pelas missões evangelizadoras. Dessa forma, a partir desse processo podemos olhar para os mitos vendo-os através da mediação da fé cristã, como puros e diferentes em caráter desse Macunaíma descrito por Mario em seu livro.

Para alguns indígenas, no entanto, o “sem caráter” empregado por Mário, aliado às peripécias nem sempre bem sucedidas ou “eticamente inaceitáveis” de nosso herói, continua sendo expressão

sinônima de "mau-caráter". Esse epíteto agrupado às acusações apontadas aqui anteriormente vai fazer com que ele também seja acusado de sujar o nome das comunidades e de seus membros, tornando-os indecentes (graças às brincadeiras com Cy), degenerados, malinos, entre outras coisas.

A má impressão fará com que várias versões de Makunáima surjam, tentando revisar para melhor, numa concepção mais atual, o mito e suas aventuras. Surge **Makunaima en el valle de los Kanaimas**, de Lino Figueroa, no qual o autor busca aproximar seus mitos de uma moral cristã, amenizando o caos indisciplinado de Makunaimã/Macunáima.

A revisão, embora aponte uma interpretação maniqueísta do mito, tornando-o refém de uma bondade cristã da qual não se tinha notícia em tempos idos, produz um efeito contrastivo interessante, criando uma categoria à parte na história da mítica indígena. Um entrelugar mítico entre as tradições originais e o ocidente cristão. O subterfúgio, contudo, não parece conter o avanço do colonialista sobre a cultura indígena, posto que importa, para dentro de suas matrizes, uma relação entre bem e mal, uma moral e senso de justiça que não existiam antes da catequese. Não como a concebemos no ocidente. Mas essa era a verdade dos indígenas que viviam milenarmente essa realidade livre de uma confusa moral maniqueísta nossa. Macunaíma era, então, mais próximo de Makunaimã que o Makunáima de um Lino Figueroa, por exemplo.

Tanto que quando Koch-Grünberg, no início do século XX, tenta vender para a Europa a imagem do índio nu, do índio "original", não o encontra como desejava. Podemos observar, então, a construção de um simulacro com esse fim, no texto intitulado "Entre flashes e instantâneos, a fotografia como construção discursiva do índio em Koch-Grünberg", em que a professora Sheila Praxedes, lendo **Do Roraima ao Orinoco** (datado do início do século XX), do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, demonstra que a fotografia, para

o etnógrafo, precisava ser: "bem aos moldes do que a Europa esperava 'ver'", de modo que "algumas situações precisam ser criadas, com a montagem de cenários, escolha de personagens e momentos adequados para a perfeição da imagem fotográfica a ser captada" (CAMPOS, 2018, p. 156). Buscamos em Theodor Koch-Grünberg o trecho em que ela baseia sua afirmação, narrada pelo etnógrafo:

> Manda [o pajé] que os moradores se pintem festivamente, pois eu disse que queria tirar algumas fotos. Manda todo o seu povo se alinhar. Algumas moças vestiram saias europeias de chita. Dou-lhes a entender que não acho isso nem um pouco bonito. Imediatamente, deixam as saias cair e mostram as bonitas tangas de miçangas que estavam usando por baixo da 'civilização'. (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 59)

A pesquisadora retoma as críticas ao etnógrafo, apontando nas fotos que este faz a criação de simulacros de índio para "inglês ver" neste caso, "alemães":

> Ainda, podemos inferir que a montagem da cena fotográfica tem uma intencionalidade visual, de sentido, do que era esperado pelo público europeu. Solicitar que as índias tirem as "saias européias de chita" e revelem as "bonitas tangas de miçanga" escondidas por baixo da "civilização" nos dá uma ideia de como Koch-Grünberg pretende compor uma cena caracterizando as índias tal qual elas já apareciam caracterizadas no imaginário europeu. (CAMPOS, 2018, p. 156)

Também Grünberg empresta sua estética eurocêntrica para a construção de um caráter nu do indígena amazônida. Presa na redoma do tempo, essa imagem corresponde, talvez, ao descrito por Caminha em sua famosa Carta. Imutável, mantida assim por quatro séculos. Para alguns, imagem perene de um índio puro, bom selvagem, intocado por outras tradições e que assim deveria permanecer. Diferentemente desse Macunaíma, sem caráter marioandradiano, esse é um índio agora compreensível, inofensivo, cuja tradição jaz

preservada, imaculada, recuperada, talvez, do limbo, sem as mesclas, sem as guerras intertribais, sem o necessário para se tornar literário, sem a força de sua ancestralidade mais antiga.

Mas, então, não seria esse Makunaimã também lendário, fragmentado? Descolado de seu tempo de celulares e tablets? De televisores e parabólicas? Não seria ele mais um simulacro de quem não deseja ver seu sagrado mesclado a outrem, num desejo de pureza que descolore o andar das eras? As perguntas, longe de resolver o problema ajudam a complicá-lo, apontando no sentido de uma interculturalidade aberta de assimilações e buscas, ora por pureza, ora por complexidades.

E o epíteto de "sem caráter" empregado por Mário para descrever o Makunáima, nesse caso, parece sobreviver a tudo isso, além de antecipar e suspender previamente as reclamações que lhe seriam dirigidas no futuro sobre o caráter devasso, traidor, burlador, animado, heroico e covarde de seu *trickster*. Sem caráter, tal e qual o conjunto desgeograficado da paisagem que compõe a rapsódia, é, além do indicativo da maldade, ou do mau-caratismo, muito mais do que isso. É a ausência de uma característica dominante, de uma perspectiva dual entre bem e mal, bom e ruim, é a possibilidade de não poder ser reconhecido, de ser mutante como a própria linha narrativa da oralidade indígena, de poder assumir muitas formas e sentidos. Como os pajés, que eram bons para os seus e maus para os outros, que viravam bicho e assumiam espíritos, como a cultura indígena que aceitou a palavra cristã, assim como a que não a aceitou, o intercultural complexo e belo, mas fragmentário. Um sem caráter cuja característica principal, em especial para os primeiros conquistadores, era a incompreensibilidade de sua cultura, de seus credos e *modus vivendi*.

Ao contrário de expectativas cujos limites procuram moralizar Macunaíma, que procuram torná-lo cúmplice de um itinerário que o leve à redenção pela cruz, talvez seja preferível clamar pelo seu

poder de se deixar prender às capas dos livros alheios de modo a denunciar a própria existência, bem como a dos seus netos, como quer Jaider Esbell em "Makunaima, o meu avô em mim!":

> No horizonte está claro também que não haverá cultura tampouco vida – e vida de qualidade, muito menor – para quem quer que seja em nada sendo feito. Não é possível, caso não rompamos alguma membrana extra do agora, pensar uma ideia de futuro em questões de nossa ligação espiritual com a terra e com o nosso lixo. Adianto, Makunaima não é só um guerreiro forte, másculo, macho e viril distante de uma realidade possível, não senhores. Ele é uma energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira. (ESBELL, 2018, p. 11)

A arte e a literatura, em especial, a vanguarda, também deverá assumir o papel de permitir essa libertação, de fazer crer nos mitos, sem enjaulá-los, ainda que a escrita não preencha os espaços narrativos, como o fazia no século XX, ainda que seja necessário mais que isso:

> Falamos em desconstrução? Gênero, sexualidade e o extrapolar de mundos serão temas recorrentes pois fazem parte da vida e para a arte tudo é mesmo substância. Ter a liberdade na escrita não quer dizer muito quando o mundo precisa de outros meios possíveis para se traduzir em si mesmo. (ESBELL, 2018, p.12)

Talvez as "histórias que roubaram de meu povo" (GOLDEMBERG, 2019, p. 37) não devam ser pensadas como "roubos", mas como partes de uma equação na qual as próprias comunidades poderão estabelecer novos processos estéticos, mais próximos de suas tradições, mais livres desse bem e mal ocidentais. Quem sabe, assim, não seja mais necessário "apagar as [histórias] que contaram de forma torta sobre meu povo" (idem, p.37) e o "torto" se torne e retorne como resistência, como o *gauche,* talvez, em qualquer pequeno Makunaimã, como em qualquer Drummond.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de Andrade. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Ed. Crítica de Telê Ancona Lopez. Paris: Association Archives de La Littérature latino-américaine, des Carïbeset africaine du XX siécle; Brasília-DF: CNPq, 1988. Coleção Arquivos. Vol. 6. p. 278-294.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. 7.ed. São Paulo: Globo, 1995.

CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira. Entre flashes e instantâneos, a fotografia como construção discursiva do índio em Koch-Grünberg. In: MELLO, Maria Elizabeth Chaves de (org.). **A Literatura no encontro com o outro**. Curitiba, PR: CRV, 2018, p. 145-158.

_____. **Das Margens ao Centro**: notas e atualizações de um projeto para o Brasil de Macunaíma. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, Brasil, 2019.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de Termos Literários**. Verbete Colagem. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/colagem/. Acesso em 04/09/2020.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! In: **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

FONSECA, Maria Augusta. A carta pras Icamiabas. In: ANDRADE, Mário de Andrade. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Ed. Crítica de Telê Ancona Lopez. Paris: Association Archives de La Littérature latino--américaine, des Carïbeset africaine du XX siécle; Brasília-DF: CNPq, 1988. Coleção Arquivos. Vol. 6. p. 278-294.

GOLDEMBERG, Deborah. **Makunaimã: o mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco** (Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913). Trad. Cristina Alberts-Franco. São Paulo: UNESP, 2006, vol. 1.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira.** 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, vol. 1.

SENA, Eduardo Augusto. **Um turbilhão sublime: Mário de Andrade e o Departamento de Cultura de São Paulo**. Cátedra Olavo Setubal

de Arte, Cultura e Ciência, IEA-USP. Disponível em: http://www.iea.usp.br/pesquisa/catedras-e-convenios/catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura--e-ciencia/textos/catedraos_eduardo_sena_mario_de_andrade_ final. Acesso em: 04/09/2020.

Personagens em trânsito nos territórios da ficção em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

As diferentes temporalidades que entretecem o enredo em **O outro pé da sereia** (2006) têm como eixo norteador o processo de colonização de Moçambique iniciado no século XVI com a primeira incursão católica dos portugueses no império do Monomotapa. Encenados no plano temporal do passado, os eventos que marcam essa fase pré-colonial mantêm um diálogo anacrônico com o tempo presente, quando as reminiscências da chegada dos portugueses reaparecem no presente encenado no século XXI e desvelam o passado histórico do país.

Nessa repaginação do evento histórico pela ficção, a projeção da análise volta-se para a ressonância das vozes que atuam nas diferentes temporalidades, problematizando a forma como dão visibilidade à rede de relações de poder, opressão, resistência e diálogo que entretece o passado e o presente na narrativa. Na instância temporal do passado, quando ocorrem as primeiras manifestações do sistema colonial e os contatos iniciais entre colonizador e colonizado, há um confronto de forças de onde insurgem vozes de resistência aos silenciamentos impostos pela ação colonizadora. No plano temporal do presente, encenado em dezembro de 2002, as vozes propagam um contexto pós-guerra civil, marcado pela desolação e pela busca de reconstrução. A composição desse cenário traz as marcas de um tempo de incertezas, revela uma existência híbrida entre trocas e diálogos culturais e, sobretudo, evocam vozes que protagonizaram no passado histórico.

A trama narrativa revela a configuração de personagens representativos da heterogeneidade que marca a composição do romance. São aqueles que tiveram suas vozes silenciadas, contudo, em suas performances, assumem o papel de confrontar valores eurocêntricos e diluir posições hegemônicas.

Vozes entretecidas na composição de Mia Couto

A rede de relações que entretece as personagens em **O outro pé da sereia** (2006) demanda para a análise dessa categoria ir além de limites classificatórios. Trata-se de relações tecidas em um quadro de referências estruturais, estéticas e históricas que dão contorno à atuação dessas personagens na trama narrativa. Uma perspectiva de apreensão mais abrangente passa antes pelo reconhecimento dos recursos narrativos que possibilitam visualizá-las como criaturas complexas em suas buscas, contradições, conflitos e embates. Nessa perspectiva, complementam-se as tendências teóricas que atribuem primordial importância à personagem, bem como as que as visualizam como peça de uma engrenagem maior, o universo ficcional do romance onde atuam.

Seguindo uma linha de pensamento que concebe a personagem como uma dimensão fundamental no romance, Rosenfeld assinala: "É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza" (2011, p. 21). Sob a ótica do autor, recai sobre a personagem toda a articulação da trama romanesca, como eixo norteador da narrativa, sua atuação é responsável pela produção de sentidos que emanam do universo ficcional.

Alinhada à vertente mais voltada para a contextualização, ou seja, para a ligação indissociável entre as personagens e a ação, a concepção de Todorov (2013) constrói-se a partir de um posicionamento contrário à tendência de se atribuir maior importância a um desses constituintes da narrativa. De acordo com o autor,

> é difícil ignorar a existência de toda uma tendência da literatura na qual as ações não existem para servir de "ilustração" à personagem, mas onde, pelo contrário, as personagens estão submetidas à ação; e onde, por outro lado, a palavra "personagem" significa coisa bem diversa de uma coerência psicológica ou de uma descrição de caráter (2013, p. 120).

O posicionamento expressa equilíbrio na atribuição de funções entre esses elementos. A contraproposta apresentada na citação sustenta-se na relevância incondicional que ação e personagem exercem na estrutura romanesca. Apreendê-los sob uma perspectiva de ilustração e descrição pode significar um entendimento reducionista de suas representações na obra literária. Inscrevem-se nessas articulações teóricas as personagens em **O outro pé da sereia** (2006) cujas vozes são articuladoras das ações nos dois planos temporais que estruturam o enredo.

A rede de relações a que pertencem as personagens é o foco privilegiado por Bourneuf e Ouellet. Concebidos como elementos de uma engrenagem, esses seres ficcionais descobrem-se e revelam o papel que assumem na dinâmica dos contatos que o romance põe em relevo. Dessa forma, "A personagem de romance é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões" (1976, p. 199). Ainda segundo os autores, além de outros personagens, os lugares e os objetos criados pelo romancista exercem influência nessa constituição, pois suscitam sentimentos e atitudes que lhes permitem revelar-se nos meandros da narrativa. À luz dessa afirmação, a imagem de Nossa Senhora serve de exemplo como um objeto se reveste de significação simbólica e exerce profunda influência nas ações instauradas nos tempos do romance.

Na mesma linha de pensamento que defende a importância do contexto, Candido (2011) também chama a tenção para outros

elementos estruturais do romance que dão vida à personagem, posto que sua existência não se dá de forma isolada. Para o autor, embora seja o elemento mais atuante e comunicativo da arte novelística moderna, seu significado pleno só se realiza no contexto. Nesse sentido, ressalta:

> Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. [...] Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as "ideias", que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. (2011, p. 54).

Dessa perspectiva de abordagem depreende-se a relevância que assume a relação indissolúvel entre os acontecimentos organizados no enredo e as personagens que vivem esses acontecimentos. As proposições inicialmente apresentadas projetam a perspectiva de abordagem adotada para a análise no sentido de se considerar tanto a construção da personagem quanto o contexto narrativo que, segundo Candido (2011), dá pleno significado à sua atuação no romance. Assim, o contexto estrutural do romance constituído pelos tempos do passado histórico pré-colonial do século XVI e do presente pós-colonial situado no século XXI são indissociáveis do processo de constituição das personagens no enredo. Logo, em se tratando do fazer literário de Mia couto, o contexto é inerente à criação das categorias em sua obra.

Na análise das recorrências temáticas presentes na produção ficcional de Mia couto, Padilha pontua: "No pós 75, a intenção pedagógica continua a se fazer a marca de grande parte das obras que não perderam seu profundo imbricamento ao contexto sócio-político onde se geram" (2002, p.44). No fazer literário coutiano identificam-se traços já presentes na ficção produzida antes de

1975, quando ainda se manifestavam os anseios de descolonização, contudo, permanecem no pós-independência pelo viés da crítica e da contestação ao que se tem oficialmente narrado. Pelo viés da ficção é poeticamente traduzido pelas vozes que caracterizam as personagens no romance.

O trânsito das vozes no passado histórico

Em o **Outro pé da sereia** (2006) a narrativa de matriz histórica tem como fio condutor a incursão portuguesa em terras africanas impulsionada pelos propósitos messiânicos de D. Gonçalo da Silveira, padre jesuíta que sai de Goa rumo a Moçambique em Janeiro de 1560 com o objetivo de batizar o imperador do Monomotapa: "Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro [...]. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã" (COUTO, 2006, p. 51). O jesuíta também tem seus trânsitos registrados na historiografia, sendo considerado um dos primeiros portugueses a pisar no solo do Monomotapa (ALMEIDA, 1978).

Contribui para o entendimento dos recursos empregadas por Mia Couto na repaginação do passado pré-colonial na obra, a afirmação de Leite sobre a escrita dos romancistas moçambicanos: "Não se trata de abordar o documental como ficção, mas da necessidade de estratégias desenvolvidas no campo da literatura para reinventar o passado" (LEITE, 2012, p. 109). Nesse sentido, é recorrente entre esses autores a convocação temática do passado histórico por meio das "frequentes alusões a factos e personagens com presença concreta na vida do país" (LEITE, 2012, p. 15). Assim, o emprego de estratégias ficcionais que tensionam as fronteiras entre literatura e história justifica-se, segundo a autora, pela escassez de informações da época pré-colonial de Moçambique, posto que os registros existentes são originados dos arquivos coloniais. Em face dessa unidade discursiva, a proposta de recontagem pelo viés estético abre espaço

para diferentes versões sobre o que se tem oficialmente narrado.

D. Gonçalo da Silveira é a personagem articuladora dos principais acontecimentos da narrativa de matriz histórica, sua entrada em África ganha especial relevo nos primeiros momentos da partida, ainda no espaço da nau, espaço privilegiado para serem desveladas as ações que repercutirão no tempo presente da narrativa. No relato inicial da viagem, o narrador apresenta uma síntese da caracterização do missionário: "Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa. Homem santo, dizem. O jesuíta faz-se acompanhar pelo padre Manuel Antunes, um jovem sacerdote que se estreava nas andanças marítimas" (COUTO, 2006, p. 51). Ao concluir a descrição da figura virtuosa do padre com o verbo "dizem", além de gerar a dúvida pelo não comprometimento com a exatidão ou veracidade das informações, deixa indícios de que não se trata de uma personalidade desprovida de complexidades. No contexto em que fora empregada, essa dúvida pode ser compreendida como uma estratégia para sugerir que a caracterização da personagem é construída por mais de um ponto de vista e, dessa forma, pode corresponder a diferentes interesses. Esse é um aspecto que converge para a ideia suscitada pelo romance, de que a história da qual esse missionário é parte integrante pode apresentar diferentes versões.

As virtudes vocacionais do padre são construídas no decorrer da narrativa quando são descritos seus flagelos em nome da fé: "O sofrimento era uma credencial de fé, um atestado de credibilidade para a mensagem que trazia" (COUTO, 2006, p. 256). Por outro lado, contrariando a visão de homem santo, o narrador dá visibilidade à imagem de um sacerdote que, não obstante à missão evangelizadora, distinguia pela raça, cor da pele ou pelo credo quem pertencia à civilização e teria o privilégio da santidade cristã ou quem era selvagem e estava condenado às trevas: "Em Goa nunca fizera amizade com um africano. A pele escura não ajudava a ver neles uma alma" (COUTO,

2006, p. 201). A pele negra dos escravos era o que obscurecia a visão do missionário, impedindo-o de concebê-los como humanos dotados de alma, credo e história. A forma como o missionário português foi configurado no romance vai ao encontro do que assinala Santos (2010) acerca da dimensão conceitual que envolve o processo de descoberta do Ocidente em relação ao Oriente: "O que é descoberto está longe, abaixo e nas margens, e essa 'localização' é a chave para justificar as relações entre o descobridor e o descoberto após a descoberta; ou seja, o descoberto não tem saberes, ou se os tem, estes apenas têm valor enquanto recurso". (SANTOS, 2010, p. 182).

À luz da distinção caracterizadora apresentada por Tacca (1983), é possível compreender a atuação de Dom Gonçalo como uma técnica que possibilita a visão ou a exploração do universo romanesco apresentado. Sob essa condição, a personagem está ligada à forma como se conta, logo, é um "signo operatório" desse processo. Como signo operatório, ou seja, como um articulador das principais ações desenvolvidas, as cenas protagonizadas são muito significativas: ao mesmo tempo que manifesta uma visão hegemônica, o missionário também serve de instrumento para a desconstrução desse ideário calcado em princípios imperialistas. Sob uma perspectiva de primeiros contatos, sua percepção sustenta-se em princípios fixos de superioridade e inferioridade segundo a lógica da sua cultura de origem, lógica criada como possível justificativa para as ações de subjugação. Contudo, nos meandros da narrativa a imagem de Nossa Senhora, conduzida no trajeto da viagem, é o elemento simbólico responsável pela dissolução desses princípios.

Os diversos sentidos atribuídos ao elemento da religiosidade dos portugueses e dos africanos são perpassados pela identidade das personagens inseridas em contextos históricos específicos, o que permite à imagem transitar por diferentes representações. Primeiramente, a imagem é concebida como Nossa Senhora, representação da religiosidade cristã dos portugueses, trazida na viagem de Goa

a Moçambique pelos padres jesuítas: "A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo papa é o símbolo maior desta peregrinação" (COUTO, 2006, p. 51). Todavia, após salvar a imagem que ainda no porto de Goa caíra nas lamacentas margens do rio Mandovi, o escravo Nimi Nsundi a reconhece como Kianda, representação das divindades das águas: "– Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda". (COUTO, 2006, p. 52). Na manifestação de fidelidade às suas crenças, o escravo demonstra resistência em aceitar que a imagem ficasse em outro lugar que não fosse nas águas turvas do rio, universo ao qual Kianda pertence. O gesto simbólico de lavar a imagem é visto pelos portugueses como uma ação de limpeza, no entanto, para o escravo tratava-se de um ritual de purificação da alma e das águas.

Nesse primeiro momento, mesmo que discursivamente, o sentido de pertencimento é evocado. Sob a ótica do escravo Nsundi, mais que um incidente, o tombo da imagem simbolizou o desejo de Kianda em permanecer nas suas origens. Em contrapartida, considerando que essa percepção é atravessada por outra representação, a de Nossa Senhora, essa origem passa a ser ressignificada. O hibridismo cultural resultante do processo de colonização é alegorizado pela imagem, construída como "uma representação imagética de consubstanciação significativa híbrida" (VALENTIM, 2011, p. 34). Ao promover o sincretismo religioso por meio de diferentes apropriações, a imagem possibilita a confluência de significados por meio de diferentes signos culturais, não se prendendo a um significado único e fixo.

Nessa arquitetura estrutural, as personagens integram-se aos demais elementos e, como seres ficcionais, são submetidos ao sistema de organização interna da obra e às leis que regem a trama romanesca. Uma possível correspondência dessa integração ocorre, por exemplo, quando Dom Gonçalo descobre que o escravo Nimi Nsundi é o responsável pela amputação do pé da imagem. A carga

simbólica que concentra a ação é geradora do conflito do missionário: "Afinal, o mesmo cafre que salvara a Santa, esse que, todos os dias, se ajoelhava perante o relicário, esse homem surgia agora desfigurando a imagem de Nossa Senhora? [...] Aquela ambivalência não cabia na razão do missionário" (COUTO, 2006, p. 198). O conflito é revelador de um confronto de forças que se instaura nesse momento da narrativa. De um lado, sua visão impossibilita compreender qualquer princípio de "ambivalência". Seria inconcebível que o escravo tomasse tal atitude na busca de registrar, por meio da simbologia da imagem, a crença do seu povo. Em contrapartida, opondo-se ao apagamento de sua religiosidade, Nimi Nisund luta pelo reconhecimento de Kianda que pode até ser representada pela mesma imagem de Nossa Senhora, desde que não tenha pé. Logo, o que para o missionário seria um ato de desconfiguração, para o escravo seria uma tentativa de configurar a imagem da Santa em sua divindade das águas, Kianda.

O inconformismo de Nsundi também se revela nas tentativas de salvar a imagem de Nossa Senhora, que para ele seria Kianda. Primeiro resgata a imagem das margens lamacentas do rio Mandovi; em seguida, tentou atirá-la ao mar onde acredita ser a sua morada e, finalmente, serrou-lhe o pé, numa desesperada tentativa de libertá-la: "O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão" (COUTO, 2006, p. 208). Nsundi põe em evidência um traço recorrente na composição poética coutiana: a criação de personagens que ocupam um lugar de trânsito na narrativa. Ao romper as fronteiras erigidas entre as crenças de europeus e africanos, a personagem atua como um contraponto à visão hegemônica e de superioridade do colonizador sobre o colonizado. Construído sob essa configuração, a personagem atua como porta-voz dos que são da outra margem, um perfil cultivado na ficção coutiana: "A ligação com a margem e os espaços de fronteira

também pautam a escrita de Mia Couto" (CHAVES, 2013, p. 241). O missionário português e o escravo congolês são vozes que desvelam nesse plano narrativo o pensamento norteador da ação colonizadora e da resistência do colonizado.

Configurados sob essa perspectiva temática as personagens dão forma aos sentidos de movências e sincretismos produzidos pelo romance. Tais sentidos também emergem das divergências entre Dom Gonçalo e o padre Manuel Antunes. Essa oposição entre os perfis configura-se em uma estratégia narrativa que dá visibilidade às diferentes representações. Segundo Candido: "[...] a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias" (CANDIDO, 2011, p. 75). Nesse sentido, a caracterização da personagem está condicionada à escolha de caracteres que se articulem na composição da obra, cuja natureza é fruto de um trabalho criador, condicionado à concepção que norteia os intentos do autor.

O padre Manuel Antunes é uma personagem de trânsitos, sua trajetória é marcada pelo sincretismo: inicia a narrativa como padre português, companheiro de Dom Gonçalo e termina como um *nyanga* branco, rezador de Bíblia e visitador de almas. Contrapondo-se aos princípios de fixação de limites, Antunes evolui revelando uma identidade que transita entre a portuguesa e a africana. De acordo Fonseca e Cury, "Os seres de trânsito dilatam os espaços compartimentados da estrutura de dominação, desmanchando seu suporte maior, isto é, a intolerância, o desrespeito, à alteridade (2008, p. 112). A proposição apresentada auxilia no entendimento de que a criação de personagens que se irmanam à cultura e aos espaços africanos é uma estratégia de escrita para pontuar a presença de um contradiscurso à visão hegemônica imposta pela ideologia colonial encenada.

O primeiro trânsito de raça do padre Antunes ocorre sob uma configuração metafórica com a tinta preta que derrama e tinge suas

mãos: "Com as mãos negras, ele reentrou no seu camarote. E com as mãos negras, ele se abandonou no rio do sonho" (COUTO, 2006, p. 62). Marcado pela movência identitária, o tingimento das mãos pode ser compreendido como o início de uma travessia que, nesse primeiro momento, é revelada pelas acentuadas transformações em seu aspecto físico: "Até dia 4 de janeiro, data do embarque em Goa, era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de Janeiro, começara a ficar negro. [...] agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro. (COUTO, 2006, p. 164).

Da cor da pele para a cor da alma. O que inicialmente provocou mudanças no corpo agora se aprofundava e tingia a alma, é o segundo trânsito da personagem: "D. Gonçalo falava nas almas dos negros que ele tanto queria brancas. Pois, naquela noite, o padre Antunes, branco e filho de brancos, duvidou da cor da sua alma" (COUTO, 2006, p. 202). A dúvida em relação à cor da alma apresenta-se como mais um contraponto na construção da personagem em relação a D. Gonçalo, pois se para este a almejada brancura da alma seria o caminho para aproximar os negros do ideário de perfeição cristã dos brancos, na contramão desse pensamento, para aquele, não ter uma alma branca seria uma forma de renunciar essa suposta pureza e aceitar outras possibilidades de conversão.

A dúvida torna-se uma convicção quando o padre Antunes, na manifestação do seu terceiro trânsito, anuncia seu novo modo de viver: "– Agora estou certo: ser negro não é uma raça. É um modo de viver. E esse será, a partir de agora, o meu modo de viver. Mais grave ainda: ele abdicava de ser padre. A viagem de Goa para Moçambique fizera-o ver o mundo de outra maneira" (COUTO, 2006, p. 259). Ao ser seduzido pelos ritos africanos, a personagem revela harmonia entre as diferentes formas de representação identitária, resultante de seus trânsitos de raça, de cor e de religião: "Manuel Antunes, ou seja, Manu Antu, aceitara tacitamente ser considerado feiticeiro, rezador

de Bíblia e visitador de almas. Aprendera a lançar os búzios e ler os desígnios dos antepassados. No terreiro, frente à casa, o português misturava rituais pagãos e cristãos" (COUTO, 2006, p. 313). Em seu sincretismo, Manuel Antunes desconstrói qualquer ideia de fixidez identitária, isso se mostra na pluralidade religiosa descrita em suas práticas. Jogando por terra o determinante da cor da pele, assumiu a condição de ser um *nyanga* branco, atuava como feiticeiro, mas continuava pregando os preceitos bíblicos.

A ligação das personagens com o tempo histórico encenado revela os sentidos construídos na representação de um tempo marcado pelos intentos de dominação colonial. Projeta-se, nessa perspectiva de criação o que Padilha aponta como a cisão entre os mundos: "De um lado, estruturam-se os referenciais da cultura hegemônica do colonizador branco [..]. De outro, encontram-se os esmagados valores dos colonizados, sempre postos em questão pelo dominador e por estes vistos dentro de sua perspectiva redutora como primitivos e/ou exóticos" (PADILHA, 2007, p. 100). Através da organicidade estrutural da obra, mais especificamente, na atribuição de vozes a personagens postos à margem, a narrativa configura-se em um campo fértil de possibilidades: [...] daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura (MATA, 2007, p. 29). Tem-se assim a relevância do texto literário concebido pela autora como representação do imaginário cultural, um espaço privilegiado para a construção e apreensão de imagens das sociedades, cuja trajetória é marcada pelas tensões inerentes a seus estados de colonialidade.

As personagens da reconstrução do presente

Na narrativa contextualizada em 2002 há a encenação de um tempo pós-colonial, entretanto, ainda perduram os efeitos da colonização. Ligadas à experiência colonial, as personagens que atuam nesse plano do presente trazem as marcas de um tempo de desolação

deixada pelos anos de guerra civil e de incertezas e frustrações à espera das mudanças que viriam com o pós-independência. Atento a essas persistências, Mia Couto traz para o universo ficcional em **O outro pé da sereia** (2006) personagens que dão visibilidade às contradições vividas em tempos pós-coloniais, um traço característico que alinha sua escrita à premissa pontuada por Mata de que "muitos romances escritos depois da independência, sobre esse tempo, são exemplos de como o pós-independência não é sinônimo de liberdade e de libertação de amarras de outros tipos, enfim, tempo ainda caracterizado pela persistência dos muitos efeitos da colonização [...] (MATA, 2011, p. 87). Dessa forma, a necessidade de criar um mundo paralelo, onde seja possível outra realidade é um ponto de convergência da atuação das personagens diante dos acontecimentos históricos tematizados nos dois planos narrativos.

O diálogo entre o passado e o presente se instaura quando elementos que conduziram a narrativa de matriz histórica reaparecem no século XXI. Auxiliam na compreensão desse processo de tessitura a afirmação de Todorov acerca da distinção dos aspectos da narrativa como história. Segundo o autor: "A história raramente é simples: contém frequentemente muitos 'fios' e é apenas a partir de um momento que estes fios se reúnem (TODOROV, 2011, p. 222). Considerando essa proposição, os diferentes fios na obra são interligados quando a imagem da santa é encontrada por Mwadia no plano temporal do presente: "O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado" (COUTO, 2006, p. 38). São as marcas do passado construindo significados no presente, uma alegoria do encontro dos distintos tempos encenados.

As personagens que atuam no tempo presente são perpassadas por referências ligadas à ideia de modernidade. Essa proposta de tematização é dimensionada na atuação do curandeiro Lázaro Vivo que, em seus trânsitos com os tempos modernos, deixa de se apresentar como *nyanga*, reformula os ritos tradicionais, aderindo

aos recursos tecnológicos para exercer sua função: [...] o adivinho mudara de aparência dos pés à cabeça. As tranças deram lugar a um cabelo curto e penteado de risca, a túnica fora substituída por uma blusa desportiva (COUTO, 2006, p. 21). As transformações na aparência e na inusitada forma de identificação de "Lázaro Vivo, notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contato para ONGS" (COUTO, 2006, p. 22) revelam o tempo que a personagem se situa, de desestabilização de lugares fixos, de ressignificação das origens e de abertura para o diálogo com outras referências. A ligação do tempo com a ideia de modernidade encontra-se ainda nas referências ao uso dos recursos tecnológicos adotados pelo adivinho: "– Um telemóvel, meus amigos. [...] – Eu já estou no futuro. Quando chegar aqui a rede, já posso ser contactado para serviços internacionais. Entendem meus amigos?" (COUTO, 2006, p. 24). A atuação da personagem Lázaro Vivo dá visibilidade ao tempo de buscas e reconstrução, permitindo que o velho e o novo interajam e os costumes da tradição não sejam apagados, mas revestidos com outra roupagem, mais fluida.

Por outro lado, as incertezas quanto aos rumos da nação também refletem nas representações identitárias de forma a contrariar a ideia de autenticidade africana e suscitar questionamentos sobre seu significado. Mwadia é a voz condutora dessas reflexões:

> – Há muito que lhe queria dizer isto, Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.
>
> – Há muitas maneiras de ser africana.
>
> – É preciso não esquecer quem somos...
>
> – E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos? (COUTO, 2006, p. 46).

A acusação da perda da identidade africana é atribuída à reclusão no seminário, lugar representativo da religiosidade por-

tuguesa, onde a personagem viveria até a conclusão dos estudos. A reivindicação apresentada sustenta-se na crença de que a autêntica cultura africana está condicionada à permanência no local de origem, afastar-se seria uma forma de fragilizar a identidade, em consequência da formação cristã, segmento contrário às crenças africanas. No entanto, foi ainda no seminário que Mwadia manifestou o desejo de ser um espírito do rio: "O que se passava na cabeça de Mwadia? Tantos meses num lugar de culto, e ela se apaixonava pela ideia pagã de se converter numa nzuzu?" (COUTO, 2006, p. 86). Esses trânsitos entre territórios do sagrado e do profano, da vida e da morte contribuem para a caracterização mística da personagem na narrativa. Em consonância com o que constata Leite: "[...] a particularidade das personagens de Mia Couto reside na sua narrativa, história e invenção; as personagens são mundos narrativos e mediadores, 'traduzem' uma experiência de vida, pessoal mas, no entanto, exemplar, didática e crítica, para a comunidade" (2013, p. 187).

Mwadia Malunga, personagem responsável pela travessia do tempo, tem a crítica percepção de permanência das ruínas físicas e sociais que perduram no tempo pós-colonial, após anos de luta pela libertação. No retorno à Vila onde nasceu, revela: "Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença, a fome tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação?" (COUTO, 2006, p. 330). As viagens empreendidas pela personagem na retomada do passado desvelam entrecruzamentos da história e das histórias que constituem o enredo nessa parte da narrativa. Sobre a disposição de personagens como Dom Gonçalo e Mwadia no romance, Valentim observa que: "Apesar de estarem separados em dois eixos temporais distintos [...] os personagens de um passado histórico e os de um presente ainda por construir são postos em diálogo através do desaguar do rio da ficção, construindo entre eles uma movediça afluente" (2011, p. 20)

Construída sob a perspectiva de fazer travessias e de interligar os tempos, o nome Mwadia é um indicativo dessa caracterização: "Ela sabia de suas certezas: o seu nome, queria dizer 'canoa' em si-nhungwé. Homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos" (COUTO, 2006, p. 19). A ligação do nome com a atuação da personagem resulta do modo como esta é compreendida pelo autor, sua existência está condicionada a essa compreensão. De acordo com Pouillon, "[...] o autor de um romance procura transmitir ao leitor uma compreensão dos personagens idêntica à que ele próprio tem dos mesmos" (1974, p. 35). Mwadia é compreendida em sua função de ressignificar o passado no presente.

Tanto a travessia entre os espaços, quanto a viagem interior de Mwadia tem início quando ela encontra a imagem da santa e o baú contendo os pertences de D. Gonçalo da Silveira. A partir desse achado, sua missão é atribuída: "– Consultemos Lázaro, sim. Mas uma coisa é certa: a virgem Maria vai para a igreja. E é você que vai levá-la para Vila Longe" (COUTO, 2006, p. 39). Uma viagem interior maior é desencadeada pelos temores do iminente retorno ao seu passado. A ideia de reencontro é contornada pelo receio de se deparar com a morte. Para Leite: "Se no romance existem várias viagens, a de Mwadia para Vila Longe intitula-se 'A travessia do tempo' e aponta para o papel fundamental da conjunção entre temporalidade e morte" (LEITE, 2010, p. 38). Dessa forma, a caracterização do perfil da heroína do presente revela uma mulher marcada pela solidão e pela angústia da própria existência: "Longe da família, sem filhos, sem chuva, naquele canto para além do mundo, Mwadia não era nem a árvore nem a raiz de que falara Lázaro. Ela era um arbusto definhado e seco" (COUTO, 2006, p. 26). Essa caracterização contrasta com a dimensão do papel de mediadora dos tempos, pois dessa existência insignificante, emerge uma voz que articula toda ação desse plano temporal.

A proximidade de Mwadia com a morte foi anunciada em sonho à Constança, sua mãe, dias após o parto: "Cabia-lhe retirar a

devida lição: a sua filha recebera o sinal da sua verdadeira vocação. Ela estava sendo convocada para lidar com os espíritos que moram no rio" (COUTO, 2006, p. 85). Na ocasião da chegada do casal de estrangeiros a Vila Longe, Benjamin e Rose, é Mwadia quem vai encenar ser visitada para causar a impressão de uma África exótica aos visitantes, situação avaliada pelo narrador nos termos: "Ironia do destino: pediam-lhe que se fingisse visitada por espíritos, a ela que, todas as noites, era realmente transitada por almas desencarnadas" (COUTO, 2006, p. 134).

Quando questionada se realmente era visitada por espíritos, Mwadia justificava que suas visitações eram as leituras dos livros e dos manuscritos pertencentes a D. Gonçalo da Silveira. Nesse momento, a personagem entrelaça os tempos ao evocar o personagem histórico como a fonte de inspiração para suas viagens: "– Agora, minha mãe, eu vou lendo livros que nunca ninguém escreveu" (COUTO, 2006, p. 269). A dúvida permanece e pode ser compreendida como uma estratégia para fragilizar a ideia de versão única dos acontecimentos. Na recontagem da história, surgem fatos que foram negligenciados e vozes que foram silenciadas nos registros oficiais, mas emitem ecos de angústia e sofrimento. Sobre essa possibilidade, Leite analisa que: "Se a historiografia não permite a abordagem do sofrimento humano, a literatura pode, enquanto discurso sobre a nação, ser campo para a invenção de diversas formas de narrativas perante a dor e eventos traumáticos" (2010, p. 37). O que interfere, portanto, nos sentidos produzidos pelo romance são os efeitos que a evocação do passado provoca no presente, desvelados a partir das versões que desestabilizam certezas.

A estreita margem entre vivos e mortos norteia as ações de Mwadia no desenrolar da trama. Por ter um pé em cada lado, a personagem realiza-se em seus transes: "Ela cumpria a vocação do seu nome: como canoa ela estava ligando os mundos" (COUTO, 2006, p. 236). É a vocação para incorporar os espíritos que possibilita a Mwadia conjugar o passado no presente.

No término de sua trajetória, Mwadia cumpre a missão de encontrar um lugar para a imagem, durante a trajetória revela uma mudança de percepção. Assim que inicia seu percurso, a personagem tem a preocupação de proteger a imagem do sol a fim de preservar sua brancura: "O sol queimava e Mwadia abriu o velho guarda--sol sobre o jumento. Não era o bicho que ela protegia. A sombra pousava, sim, sobre a sagrada imagem" (COUTO, 2006, p. 66). O intento de preservar a cor branca da imagem pode ser interpretado como o gesto de uma visão ainda pautada nos valores eurocêntricos de homogeneidade de raça. No retorno da personagem, a ideia de pureza cede lugar ao hibridismo e à mestiçagem. Como representação dessas misturas, a imagem permite ser concebida como mulata, assemelhando-se às personagens que também passaram por esse trânsito de raça: "No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África" (COUTO, 2006, p. 329). Certa de que a imagem não poderia fixar-se em uma única representação, na mesma passagem acrescenta: "– Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu" (COUTO, 2006, p. 329).

Se no início do seu percurso, Mwadia é tomada por receios e incertezas quanto aos rumos que essa viagem a conduziria, no regresso revela-se uma mulher mais segura em relação à sua identidade e ao lugar que agora ocupa em sua vida os que fizeram a travessia do rio: "A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar" (COUTO, 2006, p.329). Para Mwadia, tão importante quanto fazer esse regresso, foi reconhecer o caminho a ser seguido. E ela tomou o caminho do rio.

Considerações finais

Construir a ficção nas lacunas deixadas é um traço inerente à escrita de Mia Couto, revelado em **O outro pé da sereia** (2006) com o trato diferenciado que o autor dá à construção das persona-

gens. Ao serem detentoras de um poder criador, suas vozes fundam uma nova realidade em seu tempo de atuação, gerando possibilidades para novas interpretações sobre as temáticas encenadas.

Na tessitura narrativa dos dois planos temporais da obra, as vozes que protagonizam na narrativa de matriz histórica desvelam as investidas de superioridade e opressão que contornam os intentos coloniais, bem como as manifestações de resistência dos que não se permitiram silenciar. A delimitação dos espaços fronteiriços entre as crenças e a cultura de portugueses e escravos africanos condensa a produção de sentidos que são ressignificados pelas personagens no presente.

As vozes da reconstrução do presente ganham representação nas ações de personagens marcados por uma existência de instabilidade. Em consequência das relações conflituosas com o passado, suas histórias são ressignificadas pelas movências identitárias, pelos diálogos entre modernidade e tradição e pelos hibridismos culturais que caracterizam a existência desses personagens no presente. A imagem resgatada nesse tempo abre espaços de negociação que diluem posições hegemônicas e fixas, pois permite revestir-se de diferentes significações. As posições ocupadas pelas personagens nos distintos tempos encenados configuram-se em estratégias que dão visibilidade às tensões e às trocas geradas pelo contato entre colonizador e colonizado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Pedro Ramos de. **História do colonialismo português em África.** Cronologia séc. XV – séc. XVIII. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CANDIDO, Antônio (et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAVES, Rita. Missanga em firme fio: o conto em Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, R.; MACEDO, T. **Mia couto: um convite à diferença**. São Paulo: Hmanitas, 2013, p. 237-254.

COUTO. Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. Imagens/Temas da História e da Memória Colonial e Pré-Colonial. In: LEITE, A. M; OWEN H.; CHAVES. R. **Nação e Narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 15-35.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconvenções**. Luanda: Editorial Nzila, 2007.

_____. O pós-colonial como ideologia: os estudos literários e a ordeeurocêntrica. In: COSTA, F. G. (Org.). **Colonial/Post-colonial: Writing Memory in literature**. Lisboa: Edições Colibri, 2011. p. 43-56.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance.** Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et alii*. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 218-264.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2010.

VALENTIM, J. V. Entre mapas movediços e águas míticas, alguns jogos de espelho em **O outro pé da sereia**, de Mia Couto. In: MWEW, C. M.; SÁ, A. L.; VAZ, A. F. (Org.). **O verso do anverso: teoria, crítica e literaturas africanas**. Nova Petrópolis: Nova Harmonia, 2011, p. 13-44.

Paisagens em interação: línguas, corpos e tradições na obra *Os rios profundos* de José María Arguedas

Ezilda Maciel da Silva

> Estamos em um lugar qualquer. Entretanto, pela falha entreaberta entre céu e terra, no afastamento que se desdobra, entre aqui e lá´, os planos em perspectiva, uma orientação delineia-se, um sentido emerge, e o lugar torna-se paisagem.
>
> Michel Collot

Michel Collot, em seu ensaio "Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas", afirma que toda paisagem é percebida a partir de um ponto de vista individual de alguém que pertence a algum lugar, razão pela qual os horizontes que esse olhar alcança, são definidos pelas experiências que esse sujeito vivencia, autorreferendadas na/entre as (inter)relações que mantém com os objetos já tornados indissociáveis de seu ser e que associados a outros elementos tornam-se paisagens.

Esse processo de autorreferência, possibilita visualizarmos elementos como uma extensão do espaço pessoal, ampliado até os limites de um sentir que se converte em, "modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade" (COLLOT, 2013, p. 15).

Fazendo dialogar esse entendimento de Collot (2013), com as interações representadas na obra **Os rios profundos** (2005), do peruano José Maria Arguedas, observamos os modos através

dos quais a paisagem andina participa da/na formação de tradições, corpos e línguas projetando, ao contrário do que se imagina, intercâmbios que enriquecem nossas formas de pensar imagética e epistemicamente as diversidades do continente.

Em linhas gerais, em **Os rios profundos** (2005), o narrador é um menino branco, órfão de mãe, que, acompanhado de seu pai, advogado errante, viaja por diversos lugarejos do "Peru e os Andes de leste a oeste de sul a norte" (ARGUEDAS, 2005, p. 12), até chegar a Abancay onde é deixado pelo pai para estudar em um internato de padres.

Ernesto como é nomeado o narrador, portanto, é principal responsável por desenhar para o leitor sujeitos, espaços, e paisagens que quando postas em interação, possibilitam nos o conhecimento e autorreconhecimento de nossas próprias alteridades e, por isso mesmo, oportuniza visão diferenciada de procesos de trocas e heterogeinizações comumente excluídos da historiografia oficial.

Afinal, desde que Benedict Anderson (2008), em **Comunidades Imaginadas** questionou, com justo acerto, o conceito de nação, criado para manter os interesses políticos de grupos dominantes e sustentar sua projeção no âmbito das disputas internacionais, passamos a ver, não sem desconfiança, certas construções como elementos criados para endossar um estatuto cultural que assegura políticas de dominação e opressão, o que, no caso dos espaços dos Andes, tem a ver com a manutenção de uma imagem de inferioridade cultural, em parte, advinda do estereótipo de que essa região possui paisagem determinista e opressora e, por isso, supostamente esses espaços são *lócus* de paralisia e atraso.

Em razão disso, evidenciar as formas como se dão essas interações culturais entre povos marginalizados política, cultural e epistemicamente, implica de entrada, desconstruir certos estereótipos, buscando entender como estes são desconstruídos no decorrer da narrativa através da representação da paisagem natural. E assim,

deduzindo que embora a natureza tenha presença marcante em seu conjunto, fauna e flora estão dispostas não para determinar a vida dos sujeitos, mas para expor como as identidades do homem andino são constituídas na interação com esses elementos.

Por essa razão, em ORP, a paisagem[11] invade a palavra e aproxima o sujeito de uma ambiência carregada de simbologia e afetividade. Aqueles que se aventuram pelo romance descobrem, logo nas primeiras linhas, a paisagem natural a desenhar "pedras ondulantes", imprevisíveis, "como a dos rios que se juntam em blocos de rocha" (ARGUEDAS, 2005, p. 11), "cadeia de montanhas, negras e picos nevados, que se alternam. [...] a voz do rio e as profundezas do abismo poeirento, o jogo de neve distante e as rochas, que brilham como espelho" (ARGUEDAS, 2005, p. 32).

A partir dessas imagens, o leitor pode perceber e interagir imageticamente com dimensões simbólicas e metafóricas, em razão de os elementos naturais serem convertidos em referencial para que o leitor perceba as formas, através das quais a natureza andina referenda, remodela e participa das cosmologias e cosmogonias desse povo e, por via de consequência, da disseminação de suas subjetividades.

É graças a essas crenças, por exemplo, que o narrador, Ernesto, encontra no rio forças para se manter firme, frente aos percalços da vida, pois é, justamente, mantendo íntima conexão com essas águas profundas, que ele é instruído, guiado a distinguir sobre quais caminhos trilhar. Como nesta passagem em que ele conversa com o amigo sobre a influência do rio:

> – Vamos até o rio, Markask'a – pedi-lhe em quéchua. - O Pacha-chaca sabe com que alma as criaturas se aproximam dele; sabe porque se aproximam. [...]

---

11 Doravante usaremos a abreviação ORP para nos referirmos ao romance Os Rios profundos.

> – Vou segui-lo, Markask'a! o rio me conhece.
>
> – Se você entra nele, não. Se desafia sua corrente, não. [..] É diferente se você lhe falar com humildade lá da margem, ou se olhá-lo da ponte. (ARGUEDAS, 2005, p. 201).

Essa sinergia do narrador com o rio não está circunscrita à mera visualidade das águas, ao contrário, está consolidada na crença em seus poderes, na fé que transcende o campo visível e, por isso mesmo, Ernesto acaba abstraindo na força dessas palavras o que significa cada elemento dentro dessas culturas.

Não é sem razão que Ernesto expõe a paisagem, procurando entender que lugar é esse e que vozes são essas, e o que elas comunicam. É como se ele soubesse que era preciso atravessar as palavras para interagir com a energia advinda das águas da natureza e suas distintas paisagens, conforme lemos em seu testemunho nessa passagem abaixo transcrita:

> *" Uyary chay k'atik niki siwar k'entita..."*
>
> "Escute o beija flor esmeralda que a segue, vai lhe falar de mim; não seja cruel, escute-o. Tem as pequenas asas fatigadas, não poderá voar mais; pare agora. Esta perto da pedra branca onde os viajantes descansam, espere ali e escute-o; ouça seu pranto; é apenas o mensageiro do meu jovem coração, vai lhe falar de mim. Ouça, bela, seus olhos como estrelas grandes, bela flor, não fuja mais, pare! Uma ordem do céu eu lhe trago; mandam-lhe ser minha doce amante (ARGUEDAS, 2005, p.102-103).

No excerto, nota-se a necessidade da personagem de sonorizar, ou melhor, de fazer falar, por meio dessas "metáforas símbolos", da natureza e a sonoridade da voz desses seres e elementos que habitam na cultura andina. Daí por que, associar os sentimentos à paisagem, é deixar fluir o eco vibrante das vozes dos rios, das aves, é como transcender a mera visualização desses elementos e adentrar a domínios que a simples grafia da letra não pode alcançar.

Naturalmente, para (des)(re)territorializar os sentidos por traz da paisagem escrita, o narrador arguediano precisou deslocar, justapor e tencionar recursos, como os da polifonia, polissemia e sintaxe, agrupados sistematicamente para abrir o léxico pragmático e cultural das duas línguas, numa espécie de rearranjo onde a pronuncia e a escrita de certos sons trazidos dessa ambiência, rompem com a concepção estrutural da língua. Leiamos o narrador:

> Vários deles levavam nas costas ***wak'rapucus***, umas trombetas de chifres ajustadas com aros de prata. Bem abaixo, perto de um reluzente bosque de aroeiras, tocaram as cornetas anunciando sua chegada à cidade. O canto dos ***wak'rapucus***, subia aos cimos como um coro de toros aluados e iracundos (ARGUEDAS, 2005, p.44 – grifos meus).

Nesse bilinguismo, o que poetiza o texto é interação impressa no verbo/som da língua quéchua, a grafia/som da palavra *wak'rapucus* em quéchua, tem seus sentidos ampliados e culturalmente traduzidos na narrativa, resultando num penetrante som que adentra no interior dos intérpretes e ouvintes da leitura arguediana. Vejamos essa outra passagem:

> - Jampuyke mamaya (Estou procurando você, mãezinha) chamei em algumas portas.
>
> - Manán! Ama rimawaychu! (não quero! Não falem comigo!) – respondeu!!! [...]
>
> Tinham a mesma aparência do pongo do Velho. [...]
>
> - Señoray, rimakuskáyki! (me deixe falar com a senhora!) _ insisti, muitas vezes, tentando entrar em alguma casa (ARGUEDAS, 2005, p.57 – grifos meus).

Note-se que a supressão pronominal e a repetição sonora de algumas terminações imprimem profundo sentimento e lirismo à voz do narrador. E tudo isso numa linguagem que resume e transcende a língua enquanto ordem escrita, cartesianamente estruturada. De

igual modo, a presença de diminutivos, gerúndios, assíndetos, combinados à supressão de artigos, pronomes reflexivos, entre outros elementos linguísticos, são agrupados, constituindo-se eficiente recurso sonoro que rompe mentalidades racionalistas e cartesianas típicas das línguas europeias:

> Chama-se amanka'ay uma flor do campo, de corola amarela, e awankay o balanço das grandes aves. Awankay é voar plantando, olhando a profundidade. Devia ser um povoado perdido entre os bosques de pisonayes e de arvores desconhecidas, num vale de milhares de milharais imensos que alcançavam o rio (ARGUEDAS, 2005, p.46).

Outro recurso trabalhado por Arguedas é o lirismo e na musicalidade expresso em algumas combinações de palavras. Nota-se cuidadosamente o modo como elas são postas em interação para comunicar o que significa uma disputa no âmbito da palavra, fazendo com que o leitor seja imerso numa sucessiva associação entre oralidade e escrita. Tal como ocorre num episódio do capítulo VII da narrativa, especificamente o motim e a rebelião comandada por D. Felipa a líder indígena que ousou enfrentar os fazendeiros e liderar uma rebelião.

O motivo da insurreição é a escassez do sal em Abancay. Enquanto uns não têm nem para sua alimentação básica, os fazendeiros dominam a salineira e armazenam o sal em grandes quantidades para alimentar os animais. Indignadas com essas injustiças, as mulheres do povoado, lideradas por D. Felipa, decidem assaltar a salineira e distribuir o sal entre os pobres. A partir daí, a mestiça, mulher moralmente forte, casada com dois homens e dona do seu próprio negócio, torna-se símbolo de resistência e ruptura com as formas de dominação e de opressão impostas aos colonos, tornando-se fonte de inspiração na composição e paródia dos *huaynos* que são cantados nas chincherías.

Por tudo isso, D. Felipa passa a ser eternizada nas letras dos *huaynos*, entoados nas festas, em que os índios alegremente cantam,

dançam e sonham seus raros momentos de liberdade. Nesse caso, a interação entre as línguas e paisagens vem pela presença das letras dos *huaynos*. Leiamos o fragmento e que o narrador testifica essa esse momento:

> - E porque esta festa, dom? – perguntei-lhe.
>
> - Caramba! – disse. E soltou uma grande gargalhada. – Pois a mulher pôs os guardas para correr. Pois tomaram a salineira. Viva dona Felipa!
>
> E começou a cantar um huayno cômico que eu conhecia; mas a letra, improvisada por ele naquele instante, era um insulto aos guardas e ao salineiro. Todos do grupo formaram um coro. Alternavam cada estrofe com longas gargalhadas. O cholo cantava a estrofe, lentamente, pronunciando cada palavra com especial cuidado e intenção, e depois o coro repetia. Olhavam-se e tornavam a rir. O coro tomou conta da chincheria. La dentro a lhe fazer coro. Depois todos dançaram com a melodia (ARGUEDAS, 2005, p.139).

Assim, ao penetrar na essência desses sentimentos, Ernesto percebe que as letras das musicas estão associadas á musicalidade dos huaynos e dos elementos da natureza, por isso, não bastava dominar o código para entende-las, era preciso transpor muitas diferenças para conseguir perceber o que esses huaynos comunicam.

Por isso, recorrer a determinados elementos na cultura, para entender a comparação feita a dona Felipa e o que ele representava no mote dessas canções era fundamental. E, nesse momento, Ernesto se converte num mediador entre a lógica estrutural da língua espanhola e a oralidade pulsante da língua quéchua. Leiamos essa outra passagem:

> " Uyary chay k'atik niki siwar k'entita..."
>
> "Escute o beija flor esmeralda que a segue, vai lhe falar de mim; não seja cruel, escute-o. Tem as pequenas asas fatigadas, não poderá voar mais; pare agora. Esta perto da pedra branca onde

> os viajantes descansam, espere ali e escute-o; ouça seu pranto; é apenas o mensageiro do meu jovem coração, vai lhe falar de mim. Ouça, bela, seus olhos como estrelas grandes, bela flor, não fuja mais, pare! Uma ordem do céu eu lhe trago; mandam-lhe ser minha doce amante (ARGUEDAS, 2005, p.102-103).

De igual modo, no fragmento supracitado, nota-se, a necessidade da personagem de sonorizar, ou melhor, de fazer falar, por meio dessas "metáforas símbolos", do significado da voz desses seres e elementos que habitam na cultura da mestiça que ira receber a carta. Do que significa penetrar no eco vibrante das vozes dos rios, das aves, para incorpora-los na voz transcrita na carta, e assim, acessar lugares onde o simples domínio da letra não pode alcançar.

Tal estratégia, aos olhos de Cornejo Polar (2000), é vista como elemento combativo da hegemonia das línguas de Estado, especialmente no Peru, onde as contradições e conflitos sociais ainda marcam abruptamente a separação das línguas nativas da oficial do Estado. Para Polar (2000), a linguagem de Arguedas:

> [...] é capaz de revelar também, luminosamente, a raiz de um conflito maior, a desmembrada constituição de uma sociedade e de uma cultura que ainda, após séculos de convivência em um mesmo espaço, não podem dizer sua história senão com os atributos de um diálogo conflituoso, frequentemente trágico. Esse difícil diálogo intersocial e intercultural constitui o alicerce mais profundo do indigeníssimos (CORNEJO POLAR, 2000, p. 174).

Nesse ponto, não é demais lembrar que, em **Os Rios Profundos**, sons, como os das vozes, das águas se chocando, dos pássaros cantando até os cumes, dos harpistas tocando seus instrumentos mágicos, como os zumbaylos sonoros girando e encantando seus ouvintes, vão se chocando entre si, se misturando até atravessarem todo o texto escrito, fazendo da obra, um território de plasticidades culturais.

Daí que o conteúdo da obra integre além de memórias, modos de vida e contatos, o ato da vocalização/enunciação, como forma de

existência de um povo que transmite seu história num contar que, no dizer de Paul Zumthor (2007), seria como conceber a voz em constante atualização e modificação de performance, no qual a língua "revela alguma coisa de natureza profunda, fundada sobre uma *monstratio,* uma *deixis:* mostrando, tornando visível, referindo-se por aí mesmo a uma corporeidade" (ZUMTHOR, 2005, p.78).

A propósito da voz, Zumthor (2007) esclarece que o ato da leitura de um texto poético não pode ser reduzido ao estatuto do objeto semiótico, pois "sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo", especialmente porque alguns elementos exigem interpretação diferenciada, sobretudo aqueles "marginais, que se relacionam à linguagem, *[e que são]* raramente codificados" (ZUMTHOR, 2007, p 75 – grifos meus).

Quando pensadas no ato da escrita e leitura do romance *ORP*, tais concepções podem ser intuídas, por exemplo, no ato de inserção de sons como os da natureza e no próprio gesto do narrador de traduzir culturalmente o significado das palavras.

Um exemplo revelador desse exercício pode ser visto nessa passagem, na qual o narrador, balizando seu proceder pelo curso das águas, aponta para os movimentos das culturas:

> [...] o riachinho nasce num dos poucos montes nevados que há desse lado da cordilheira; a água desce aos saltos até alcançar o rio grande que passa no fundo distante do vale, por um leito escondido entre as montanhas que se levantam bruscamente, sem deixar clareira alguma, nenhuma ribanceira (ARGUEDAS, 2005, p. 39).

Esse movimento/som do riachinho, ora calmo ora rápido, rumando para o grande rio, metaforiza o som das águas/culturas que se misturam a outras águas/culturas, estabelecendo sentimentos "cada vez mais profundos e extensos, onde não podia chegar nenhuma voz, nenhum alento do rumor do mundo" (ARGUEDAS, 2005, p. 84). Razão pela qual a "liberación y fuerza, los ríos simbolizan el

sentido de la naturaleza, pero de la naturaleza tal como la entiende Ernesto: al mismo tiempo un ser viviente, humano y un poder divino" (POLAR, 1973, p. 112), 12 é parte integrante dessas mobilidades.

Como se faz notar, toda essa natureza é particularmente relevante para por em destaque as intersubjetividades culturais que ocorrem neste estado/espaço, onde o narrador arguediano atua como uma espécie de mediador/decodificador, a entronizar no leitor o sentido real desses elementos e, do que eles representam dentro desse mundo, onde uma simples pedra possui toda uma carga de significação. Tal qual o expressa Ernesto, ao se referir ao poder das pedras, usadas para construir o muro inca.

> Eram maiores, e mais estranhas do que eu imaginara, as pedras do muro inca; borbulhavam sobre o primeiro andar caiado, que, pelo lado da rua estreia, era cego. Lembrei-me, então, das canções quéchuas que repetem constantemente uma frase patética: *yawar mayu*, rio de sangue; *yawar unu*, água sangrenta; *puk-tik'*, *yawar k'ocha*, lago de sangue que ferve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangue. Não seria possível dize *yawar rumi*, pedra de sangue ou *puk'tik yawar wek'e*, pedra de sangue fervente? Era estático o muro, mas suas linhas todas fervilhavam, e a superfície era cambiante, como a dos rios no verão, que tem um cimo assim, no centro do caudal, que é a zona temível, e mais poderosa. Os índios chamam de *yawar mayu* esses rios turvos, porque exibem, sob o sol, um brilho em movimento, semelhante ao do sangue. [...]
>
> – *Puk'tik, yawar* rumi! – exclamei diante do muro, em voz alta.
>
> E como a rua continuasse em silencio, repeti a mesma frase várias vezes. (ARGUEDAS, 2005, pp. 8; 12-13).

12 Liberdade e força, os rios simbolizam o sentido da natureza, porém a natureza tal qual a compreende Ernesto é, ao mesmo tempo, um ser vivente e um poder divino. (tradução minha).

Ora vivas, ora mortas, o interdito dessas pedras sugere que, por possuírem elementos em comum; rio, água, lago, lágrimas, elas se assemelham ao sangue. Sangue que é morte, mas, também, é vida, e vida que flui nesses/desses elementos, os quais, também, são fontes de vida, da vida que flui nos interditos dessas pedras/águas de *yamar mayu*. [13]

Assim como nessas pedras "fervilhantes", em que se juntam traços cambiantes a projetar imagens erráticas, naquelas em que o poético e o literário se alinham para atribuir a elas (as pedras) o interdito da "heterogeneidade, dos processos dinâmicos de transformações culturais e de interpenetração, entrecruzamentos de discursos" (CARVALHAL, 2003, p. 67), outra situação se anuncia: nas paisagens, dos sentidos que brotam como possibilidade de que essas pedras/culturas possam ser vistas como vivas, errantes e irrefreáveis. E quem sabe essas palavras/pedras não tenham sido retiradas do mais profundo dos rios, para cantar nossa história e servir como símbolo de resistência de nossas lutas, frente às opressões e dominações que, há séculos, nos assolam.

Assim sendo, esses "rios de sangue, lágrimas de sangue, pedra de sangue" (ARGUEDAS, 2005, p. 12) metaforizam o que são os universos culturais andinos, repletos de heterogeneidades, em perfeita sinergia com o sangue vivo exuberante que corre nas veias dos que compreendem tais significados.

---

13 Segundo Chalena (2002) o yawar mayu é uma das partes fundamentais de uma dança andina. É, também, um termo usado para referir-se ao rio que toda pessoa tem que atravessar depois de morrer, para passar para uma outra dimensão da existência. A canção do yawar mayu, a que se refere o narrador em Cusco, assim diz: "Irmãozinho, não vá chorar, mesmo que você tenha que atravessar um rio de sangue, mesmo se o granizo cair". "Durante a apresentação dessa música, os dançarinos esfregam as pernas até sangrarem. Dizem que a queda do sangue ajuda a fertilizar a terra. Essa música dá força aos dançarinos". (Vásquez R., Chalena, 2002, p. 59) (tradução nossa).

Por outro lado, essa mesma paisagem, quando em desequilíbrio, impacta negativamente a constituição desse sujeito. Daí o olhar de Ernesto perceber que, em desconexão com essas paisagens, esses seres vão-se desprovendo de suas características identitárias. E, nesse sentido, a função...

> *[...] mágico-animista será entonces una función ontológica de carácter social cuya potencia otorgará vitalidad a un mundo repleto de seres míticos. Consecuentemente, el universo activo de los elementos mágico- animistas será vasto. Entre otras cosas, ellos cantarán, establecerán alianzas o podrán devorar, como las piedras, como el río, como el trompo o como el bosque; podrán disfrazarse o metamorfosearse como el Apu K'arwarasu, los condenados o los militares; incluso pueden crecer en el Sol, sufrir, transmitir mensajes —como el canto del zumbayllu o el rondín— o simplemente visitarnos desde la superficie mágica de la tierra como los grillos. En fin, todo esto sólo será posible, de la forma más natural, dentro de un universo encantado como el de Los ríos profundos, porque en él la concepción del mundo se expresa –parafraseando a Borges– con verde eternidad, sin artificios. (MÁRQUEZ, 2010, p. 236).*

Assim como o percebe Ernesto, ao por em destaque a maltratada planta de verbena-cidrada localizada na casa do tio, em Cuzco. Trata-se de uma pequena árvore de perfume adocicado "plantada no centro do pátio, sobre a terra mais seca e endurecida" desse local. Ela deixava transparecer que "seu caule estava quase todo descascado, em sua parte reta, até onde começava ramificar-se" (ARGUEDAS, 2005, p. 24). De fato, a imagem desenhada para o leitor é a de um local que, se não fosse pela pequena árvore, seria um horror. O pátio fedia a urina, acumulava água apodrecida e exalava mau cheiro, por todo o ambiente. A ausência da natureza, também, é a ausência de vida; a paisagem que se desenha possui uma aura negra regida pela aparência de morte.

Metaforizando esse cenário de horror, Ernesto arrazoa que a árvore devia ser a mais infeliz e resistente vida que sobrevivia ali: "se ela morresse, se secasse, o pátio, ia parecer um inferno." (ARGUEDAS, 2005, p. 24). E, por isso mesmo, segundo nossa análise, Arguedas inscreve a árvore, no sentido de confirmar que essa natureza se liga à constituição primeira dos sujeitos.[14]

De tal modo que quando descrita por uma visão híbrida e indagadora, essa imagem reflete, além disso, a persistência da natureza profunda, das ecologias e saberes na construção ética e moral desses sujeitos, operando, por meio de um sistema de representação no qual a imagem da árvore é como a de um "rio pequeno, manso, sem pedras grandes, cruzando em silêncio os campos de linho" (ARGUEDAS, 2005, p. 37), ora grandes e nebulosos, "porque corre entre os barrancos" (ARGUEDAS, 2005, p. 146), ora tranquilos, porque trazem a fascinante e poderosa evocação de que a natureza tem a dizer a sujeitos dispostos a ouvir.

Nessas breves considerações, tentamos demostrar os modos através dos quais o invento arguediano aponta meios para paradigmaticamente construirmso um lugar outro, onde seja possível aproximar culturas, respeitar diferenças e conhecer diversidades, tornando possível a aproximação cultural de nossas gentes e de suas diversidades mágico poético, seja pela articulação entre a voz e a letra, seja pela instauração de processos de (des)(re)territorialização, que possibilitem desestabilizar a solidez de

14 Segundo Márquez (2010), o sensível opera na diegesse sensata (kantiana) como "um modo de intuir, suas representações pertencem à esfera da estética transcendental porque" o que é sensivelmente conhecido é a representação das coisas como elas aparecem "(1961: II, 4). A sensação (Empfindung), por outro lado, constitui uma maneira de perceber "como matéria dos sentidos" e da experiência e, portanto, "conhecimento empírico" (1988: 254, 92). Kant, portanto, se opõe à aparência, que precede o intelecto e cujos objetos são chamados fenômenos, à experiência, cujos conceitos são chamados de empíricos "(MÄRQUEZ, 2010, p.237). (tradução minha).

certezas identitárias, linguísticas e epistêmicas que ainda estão arraigadas em muitos de nós.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**.** Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARGUEDAS, José María. **Os rios profundos**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BERND, Zilá. (Orgs.) **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

_____. **Identidades e estéticas compósitas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

_____. **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas.** Porto Alegre: Editora UFRGS e Tomo Editorial, 2007. v. 01.

_____. MANGAN, Patricia K. Vargas. **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da ciber cultura.** Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2014, v. 01.

_____. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade **à** transculturalidade. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, 2013.

_____. **Literatura e identidade nacional**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas. **Revista de Estudos de Literatura brasileira contemporânea**, v.30, 2007.

_____; IMBERT, P. (Org). Encontros Transculturais Brasil – Canadá. Porto Alegre: Tomo Editorial/Fapergs, 2015.

CALQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. 16ª ed. Trad. Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2000, pp. 24-25.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Trad. Rubia Prates

Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

CARVALHAL, Tania. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, 1991.

_____. A tradição discursiva na América Latina e a arática comparatista. In: BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra D.C. Luzzatto Editora, 1996.

_____. **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: UNISINOS, 1996.

_____. **O próprio e o alheio – ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo/ RS: Editora UNISINOS, 2003.

_____. **Culturas, contextos e discursos críticos do comparativismo**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

CHAVES, R. B. "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina". In: Mazzotti, J. A.; Aguilar, Z. U. J. **Asedios a la heterogeneidad cultural**. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 21- 36.

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Florianopólis: UFSC, 1999.

CHALENA Vásquez. **Un universo sonoro en "Los ríos profundos"**. Lienzo: Universidad de Lima, 2002.

COLLOT, Michel. **La notion de paysage dans La critic thé matic**. Bruxelles: Ousia, 1997.

_____. Points de vue sur la representacion des paysages". In: **L'Espace Géographique**, n. 3, Doin, 8. Plce de lÓdéon: Paris-Vie, 1986.

_____. Pontos de vista sobre a paisagem. In: NEGREIROS, Carmen; LEMOS, Masé; ALVES, Ida Maria (Org.). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.

_____. De L'Horizon du paysage à l'horizon dês poetes. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. **Literatura e paisagem:** perspectivas e diálogos. Trad. Eva Maria Nunes Chatell. Niterói: Editora UFF, 2010.

_____. Pensamento e paisagem. In: ___. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris: Minuit, 1978.

_____; GUATTARI, Felix. *O que é uma literatura menor?* **Kafka – para uma literatura menor**. Tradução e prefácio Rafael Godinho. Lisboa:

Assírio & Alvim, 2003.

_____. **Mil platôs.** Capitalismo e esquizofrenia. Vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34. 1997

GALINDO, Alberto Flores. Los últimos anos de Arguedas**:** intelectuales, sociedade e identidade en el Perú. **Dos ensayos sobre José Maria Arguedas**. Lima: SUR/casa de los estúdios del socialismo, 2011. pp. 172-177.

MÁRQUEZ, Moisés Gregorio Córdova. **El universo mágico en los ríos profundos de José María Arguedas.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Pontificia Universidad Católica del Perú Escuela de Posgrado. LIMA, 2010. 236 p.

MARTÍNEZ, Gustavo. Espacio, identidad y memoria en Los ríos profundos de J. M. Arguedas. **Humanidades**, Año VIII-IX.1 Diciembre 2008-9. 45. Disponível em: http://www.um.edu.uy/docs/re- vista_fhum_8y9_martinez.pdf. Acesso em: 15 de octubre de 2016.

POLAR, Antonio Cornejo. **O condor voa: literatura e cultura latino--americana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Los universos narrativos de José María Arguedas**. Buenos Aires: Editorial Losada AS, 1973.

_____. **Escribir en el aire**. Lima: Editorial Horizonte, 1993.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999c.

VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (orgs). **Literatura e história: perspectivas e convergências**. Bauru/SP: EDUSC, 1999b.

_____. Pós-Colonialidade: Projeto Incompleto ou Irrelevante? In: **Literatura & História – Perspectivas e Convergências**. Bauru/SP: EDUSC, 1999, pp. 50-51.

RAMA, Ángel. **La novela latinoamericana, 1920-1980.** Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982b.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina.** Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982a.

_____. Prólogo. In: ARGUEDAS, J. M. **Formación de una cultura nacional indoamericana.** 5 ed. Mexico: Siglo XXI editores, 1989.

_____. **A cidade das letras.** Trad. Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ROWE, William (2006). El camino de las huacas. Del Inca Garcilaso de la Vega a José Marìa Arguedas: el chamanismo y las prácticas de lectura. In: USANDIZAGA, Helena (org.) **La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana**. España, Iberoamericana/ Vervuet, pp.127-144.

SANTOS, Boaventura de Sousa Santos; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi**, vol. 5, n. 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**. v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Tradição e esquecimento.** (1988) Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2005.

_____. **Introdução à poesia oral.** Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. A permanência da voz. In: **O Correio**. Rio de Janeiro, Ed. da Fundação Getúlio Vargas, ano 13, no. 10, p. 04-08, out. 1985.

_____. **Babel ou o inacabamento: reflexão sobre o mito de Babel.** Trad. Gemeniano Caseais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

Comarca Guaraní: literatura e cultura

Leidy Janina Recalde Godoy
Diana Araujo Pereira

Péina ápe aheja che ñe'ẽ toveve toipykúi tekove rape,

tombota tavaygua rokẽ toñatói ñe'a, tojoka ijapysa.

(He aquí, dejo mi palabra que vuele, que se alborote mientras vuela,

que golpee las puertas de las patrias, que toque el alma y que rompa los oídos).

Félix de Guarania

Este trabalho busca configurar uma Comarca Cultural Guarani materializada na literatura e em outras manifestações culturais, tais como arte mural, canções, fotografias e expressões da oralidade; parte da compreensão de que as comarcas culturais extrapolam os limites nacionais para conformar-se como organização sociocultural outra, cujas raízes são anteriores ao século republicano. Por limitações de tempo e recursos, a observação desta comarca se estendeu apenas pelas fronteiras entre Brasil, Paraguai e Argentina.

Nosso interesse se vincula ao estudo dos atuais descendentes de povos guarani, nacionais de países conformados ao longo do século XIX, aos quais, para efeitos deste trabalho, denominaremos de guarani *criollos*, cuja característica principal seria o fato de não se considerarem indígenas, embora se identifiquem com esta cultura milenar, inclusive recorrendo, habitualmente, as suas práticas culturais, reconhecendo-se, até certo ponto, nesta identidade cultural. Em outras palavras, com guarani *criollo* queremos nomear o sujeito contemporâneo que se relaciona subjetiva e materialmente com a

cultura e língua guaranis, ao mesmo tempo em que com a cultura e língua ocidentais[15].

Para tanto, abordamos a vigente existência de um *ethos*[16] guarani em diferentes espaços geográficos, identificado mediante elementos desta cultura latente entre seus descendentes que, cotidianamente, constroem uma identidade movediça, mestiça ou híbrida, entre a cultura ocidental e a originária de Abya Ayala[17]. Sujeitos que

---

15 Preferimos a não utilização do termo mestiço, por ser uma categoria especialmente disputada e problematizada por autores paraguaios. Para não adentrar demasiado nestas acepções, preferimos a proposição desta terminologia: guarani *criollo*, utilizando a palavra espanhola criollo no seguinte sentido: "Dicho de una persona: Nacida en un país hispanoamericano. U. para resaltar que esa persona posee las cualidades estimadas como características de su origen." Disponível em: https://dle.rae.es/criollo. Acesso em: 08 jul. 2020.

16 Com a utilização do termo *ethos* nos referimos a um conjunto de características comportamentais que dão especificidade ou identidade a uma coletividade.

17 "ABYA YALA, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas). Abya Yala vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América. A expressão foi usada pela primeira vez em 1507, mas só se consagra a partir do final do século XVIII e início do século XIX, por meio das elites crioulas, para se afirmarem no processo de independência, em contraponto aos conquistadores europeus. Muito embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – Tawantinsuyu, Anahuac, Pindorama – a expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento." Disponível em: https://iela.ufsc.br/povos-origin%C3%A1rios/abya-yala. Acesso em: 08 jul. 2020. Ressalte-se que trocar um nome por outro não é mero fetichismo verbal, mas o resultado da necessidade política de retomar o poder de nomear e, com isso, reapropriar-se do território como memória e história.

vivem em sistemas de vida ocidentais, não pertencentes ao *tekohá*[18] dos povos originários.

Esta identidade mestiça está conformada pela interconexão entre raízes ancestrais e as mais recentes, trazidas pelos colonizadores europeus. O choque cultural da colonização soma-se ao posterior choque geopolítico das independências, com a imposição dos Estados-Nação promovendo o surgimento de novas identidades nacionais. No atual desenho sociocultural da região latino-americana, embora separadas por limites geográficos, as culturas indígenas se mantêm unidas por subterrâneas raízes culturais.

Mediante a identificação de elementos linguísticos e culturais comuns a esta região foi possível realizar um mapa que conectasse os três países (Paraguai, Argentina e Brasil) através do percurso construído em nove localidades: Ciudad del Este, Encarnación, Pedro Juan Caballero, Comunidad Mbya Guaraní Pindo, Foz do Iguaçu, Ponta Porã, Puerto Iguazú, Posadas e Ituzaingó. O Rio Paraná é o responsável pelo traçado do caminho que nos levou a estes lugares, ensinando-nos a magnitude da Comarca Guarani, por sua vez vinculada ao ser fronteiriço que habita esta região.

Levantada a pergunta sobre a existência de uma Comarca

18 Na cosmovisão guarani, é o lugar onde se dão as condições do ser guarani. Segundo Ligia Karina Martins de Andrade (2020, p. 84): "O povo guarani utiliza uma frase emblemática para iniciar a compreensão de sua cosmovisão, que diz o seguinte: 'Sem Tekoha não tem Tekovy ́a, no qual o primeiro termo pode ser traduzido por 'terra sagrada' e o segundo por 'vida feliz' [...]. O crítico Meliá, traduz por 'buen vivir' em espanhol, ou 'bem viver' em português (tradução nossa), a expressão tekoha e, em seu estudo, ele demonstra a complexidade de utilizar um termo equivalente para condensar a cosmovisão e a realidade vivida e sentida pelos guaranis ao falar de sua terra e da relação vital que estabelecem com a mesma. A dimensão sagrada da terra alia-se à concepção de pertencimento, pois o contexto indígena parte da noção de habitar um território num sentido pleno, o qual nasce de sua criação cultural e social e, ainda, está relacionado diretamente ao ser ou à existência do ser, pois sem um não existe o outro."

Guarani, estudamos o conceito de comarca como espaço geográfico não delimitado por fronteiras nacionais, mas conformado por uma região que engloba as características de uma paisagem humana e social específica (RAMA, 2008). Por outro lado, o conceito de literatura foi pensado a partir de uma perspectiva cultural guarani, em diálogo com o conceito elaborado pelo crítico literário Antônio Cândido (2006). A pesquisa conceitual para as definições indígenas foi realizada por meio de consulta bibliográfica em livros especializados e dicionários, além de entrevistas realizadas a escritores(as) e poetas pertencentes às regiões em análise.

A última parte deste texto está dedicada a uma pequena mostra da diversidade de textos literários encontrados, representativos desta Comarca Cultural, na qual se torna perceptível o entrelaçamento da sensibilidade guarani que os percorre e conecta, com independência dos Estados Nacionais de onde se originam.

Este trabalho é o começo de uma pesquisa que pretende ampliar-se em futuros espaços acadêmicos. Por hora, limitamo-nos a oferecer indícios de uma Comarca Cultural Guarani, com ênfase na literatura própria de uma região pouco explorada, no que diz respeito à riqueza cultural aglutinadora de vários países contínuos e bordeados por um rio, cujo nome e corpo é protagonista nas diversas manifestações culturais locais, dada a sua importância no território.

Ressaltamos a relevância dos estudos sobre as diversas expressões artísticas do que entendemos como uma Comarca Cultural Guarani, em paralelo a outras comarcas culturais já bastante exploradas em *Nuestra* América. Assim, nos somamos à perspectiva de(s)colonial e suas prerrogativas: “Al margen no quiere decir afuera, sino en los bordes. De ahí la necesidad urgente del desprendimiento en sus múltiples manifestaciones arraigadas en las historias locales y la inevitable urgencia del habitar y pensar en las fronteras.” (MIGNOLO, 2014, p. 6)

Para alcançar tal desprendimento, precisamos ampliar a re-

flexão sobre o âmbito da estética que demarca os estudos literários e artísticos, em geral:

> La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como "sensación", "proceso de percepción", "sensación visual", "sensación gustativa" o "sensación auditiva". [...] A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar "sensación de lo bello". Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica. [...] Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que sí *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. [...] Así, la mutación de la *aesthesis* en estética sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia *aesthésica* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial. (MIGNOLO, 2014, pp. 28-29)

Seria possível a existência de uma Comarca Guarani?

Segundo o crítico uruguaio Ángel Rama (2008), América Latina está composta por uma paisagem natural que se constrói como região em conjunto com as peculiaridades do homem e da mulher que a habitam. Esta construção regional está regida por uma série de elementos que:

> Atiende[n] al medio físico, a la composición étnica de la población, a la producción económica dominante, al sistema social derivado, a los componentes culturais modelados y trasmitidos dentro de esos marcos, pero sobre todo privilegia la expansión horizontal de una subcultura (concepto sin el cual no puede hablarse de región) reconociendo que establece comportamien-

> tos, valores, hábitos, y que genera productos que responden al generalizado consenso de los hombres que viven dentro de límites regionales, sean cuales fueren sus posiciones dentro de la estructura social. (RAMA, 2008, p.71)

Para o autor, "estas regiones pueden encabalgar asimismo diversos países continuos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes establecidos así en un mapa cuyas fronteras no se ajustan a las de los países independientes." (RAMA, 2008, p. 48). As comarcas culturais, portanto, apresentam características comuns entre o sujeito e o espaço que habita; e partem do princípio de que tal configuração territorial vai muito além dos Estados Nacionais, justapondo-se ao mapa geopolítico latino-americano:

> Este segundo mapa latinoamericano es más verdadero que el oficial, cuyas fronteras fueron, en el mejor de los casos, determinadas por las viejas divisiones administrativas de la colonia y, en una cantidad no menor, por azares de la vida política, nacional o internacional. (RAMA, 2008, p. 68)

Neste sentido, buscamos dar visibilidade às peculiaridades que conformam uma Comarca Guarani, ainda ausente neste segundo mapa cultural latino-americano, levando-se em conta que muito já foi falado de outras comarcas culturais (platina, caribenha, andina e amazônica), enquanto o *ethos* guarani, amplamente contemporâneo e disseminado por várias nações, não consta em nenhuma delas.

Quando nos referimos às produções literárias contemporâneas, nos remetemos ao que vem sendo escrito pelos descendentes guarani que, estabelecidos em territórios nacionais, identificam-se também com as diversas realidades regionais, ou seja, com outras nacionalidades que compartilham os mesmos costumes, língua e cosmovisão guarani. Trata-se de uma teia cujos fios conformam um legado deixado por seus ancestrais, que inclusive conseguiram permanecer no *tekohá*, em certa medida.

Para esclarecer, não é à literatura produzida pelos guarani

originários a que nos referimos, pois, estes grupos mantinham-se na oralidade e não precisavam da escrita para sustentar seus conhecimentos culturais. Quando tratamos de estabelecer uma literatura contemporânea da Comarca Guarani, nos remetemos à que vem sendo produzida por grande parte das populações de gentilícios paraguaios, argentinos ou brasileiros, fronteiriços em diversos sentidos.

O recorte da Comarca Cultural Guarani, no qual nos concentramos, está guiado pelo curso do Rio Paraná e seus afluentes. Recorte territorial que abarca desde os Estados do Mato Grosso do Sul e Paraná (Brasil), passando pelo Departamento de Amambay, do Alto Paraná e Itapuá (Paraguai), e em seguida pelas Províncias de Misiones e Corrientes (Argentina). Deste modo, fica determinada uma região que engloba uma cultura própria, caracterizada pelo uso indiscriminado da língua guarani como elemento principal e característico de seu *ethos*.

Embora não seja nosso foco, seria possível mencionar que a extensão desta Comarca, em sentido cultural, poderia espraiar-se em direção a outros espaços geográficos, como as Costas do Oceano Atlântico, com os Tupis ou Tupinambás, e as desembocaduras do Amazonas, com os Caraíba ou Ñe´engatu. Ambos os grupos guarani pertencem à grande família do Tronco Tupi-guarani.

Traçando rotas entre fronteiras em busca desta Comarca Cultural, escolhemos as seguintes cidades, com o objetivo de criar uma cartografia inicial que pudesse chegar a compor a base territorial coerente com o seu propósito:

1. Puerto Iguazú, Foz de Iguaçu e Ciudad del Este, localizadas na tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai;

2. Das fronteiras do Paraguai com o Brasil: Pedro Juan Caballero, do Departamento de Amambay (Py), fronteiriça com Ponta Porã do Estado do Mato Grosso do Sul (Br);

3. Das fronteiras do Paraguai com a Argentina: Encarnación, do Departamento de Itapúa (Py), e a cidade de Posadas, da Provin-

cia de Misiones (Ar); além das anteriores, incorporamos a cidade de Ituzaingó, na Provincia de Corrientes (Ar) e a Comunidad Mbya guaraní Pindo, no Departamento de Itapúa (Py).

Nestas localidades foi levado a cabo um intenso trabalho de campo que nos possibilitou construir um *corpus* formado por acervos diversos, pesquisados em bibliotecas municipais, museus, universidades e centros culturais. Assim, cumpriu-se o objetivo de encontrar obras locais que apresentassem uma escrita apartada dos cânones e dos processos de circulação e distribuição, que aqui chamaremos de literatura regional. Além disso, foram entrevistados(as) diversos(as) escritores(as), poetas e moradores(as) destas cidades que pudessem contribuir com seu notório saber:

1. Na cidade de Ponta Porã (Br), foi entrevistado o escritor Douglas Diegues, de nacionalidade brasileira, que escreve em portuñol selvagem[19].

2. Na cidade de Ituzaingó (Ar), foi entrevistada a escritora e professora de Ciências da Natureza Asela Luizzi, oriunda da cidade e também professora de guarani no Instituto "Ko'embota", fundado por ela mesma. Nesta mesma cidade, também foram entrevistados moradores e diretores de espaços culturais que se dispuseram a conversar em guarani. Por último, foi consultada a Biblioteca Municipal de Ituzaingó.

3. Na cidade de Pedro Juan Caballero (Py), foi visitada a Biblioteca Pública Municipal.

4. No Departamento de Itapúa (Py), foi entrevistado o ensaísta e poeta Mbya Guaraní, Brígido Bogado[20], que nos recebeu

---

19 Através da sua atividade poética, Douglas Diegues, entre outros vários escritores (Wilson Bueno, Nestor Perlongher, Damián Cabrera, etc.) consagra o portuñol selvagem/salvaje como língua literária da fronteira. Língua de contato, híbrida, que se compõe da instável oralidade da fronteira, onde se conectam o português, o espanhol e o guarani.

20 Brígido nasceu próximo de "Colonia Fram" (Paraguai), em 1963, e foi adotado por uma família não indígena. Cursou estudos de Teologia e Filosofia na "Universidad Católica de Asunción" e, após anos de separação, regressa

na Comunidad Pindo, situada a 17 km das Missões Jesuíticas San Damián y Cosme.

4. Na cidade de Encarnación (Py), foi realizado um levantamento bibliográfico nas bibliotecas da Universidad Nacional de Itapúa (UNI) e na Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción (UNCAI-sede Encarnación), assim como na Biblioteca Pública Emilio y Cayo Romero Pereira.

5. A pesquisa foi realizada, também, na Biblioteca Municipal de Ciudad del Este (Py), na Biblioteca Popular de Puerto Iguazu (Ar) e, em Foz de Iguaçu (Br), na Biblioteca Municipal da Fundação Cultural.

Em busca da literatura da Comarca Guarani

A concepção de literatura que sustenta esta pesquisa se configura mediante a representatividade da região na qual emerge (RAMA, 2008), e tem na língua guarani um elemento basilar que a diferencia e separa das outras comarcas, mencionadas anteriormente. Neste sentido, buscamos demostrar traços característicos de uma literatura guarani contemporânea diversa, porém unida pelos elementos linguísticos e culturais que a compõem. Em outras palavras, para esta pesquisa buscamos no âmbito da literatura a representação da subjetividade e sensibilidade compartilhadas, convergentes na conformação de uma Comarca Guarani como região cultural transnacional.

Portanto, a produção literária é tomada como uma autêntica forma de representação das relações sociais, intersubjetivas, próprias de um espaço e tempo determinados. Para esta compreensão do fazer literário, encontramos suporte na definição de Antônio Cândido (2006), para quem a literatura participa de “uma reorganização do mundo em termos de arte”.

---

a uma comunidade Mbya Guarani. Atualmente, é docente aposentado e está cursando Licenciatura em Ciências da Comunicação. É autor de vários livros e considerado pela crítica o “primeiro poeta indígena paraguaio”, sendo ainda um importante difusor e fomentador da cultura e língua dos Mbyas no Paraguai.” ANDRADE (2020, pp. 86-87).

Ainda segundo o autor: "A tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra". (CÂNDIDO, 2006, p. 21).

Para tanto, buscamos reconhecer características comuns entre textos ficcionais (sem desconhecer o achado de outras obras artísticas), que incorporassem o legado guarani. Textos nos quais a memória e a cosmovisão, assim como a língua e a cultura em geral, se mantivessem de maneira bastante explícita.

Porém, ao trazer um conceito artístico-cultural ocidental à cultura guarani deparamo-nos com o desafio de colocar em diálogo, de relacionar, a acepção hegemônica (ocidental) de literatura a outras possíveis acepções vinculadas às estéticas indígenas, considerando, sempre, as grandes diferenças que existem entre ambas as cosmovisões: os referenciais ocidentais, que estão na base do âmbito da literatura, teriam que ser, necessariamente, sopesados com os referentes indígenas.

Como estratégia, uma alternativa encontrada foi a interpretação ou tradução da palavra ocidental "literatura" a uma palavra (ou expressão) guarani equivalente. Porém, como partimos do princípio de que a literatura é uma tentativa de reorganização do mundo em termos de arte, tivemos que nos deter antes nesta categoria mais ampla: Arte. A partir da seguinte pergunta começamos o trajeto da necessária tradução cultural que se impunha: Será que todo falante de guarani entenderia "arte" como o entendemos em português ou espanhol?

A palavra *arte*, traduzida ao guarani seria *mba'e porã* (KRIVOSHEIN, 2015): *mba'e* significa coisa, objeto ou algo material ou imaterial; e *porã* significa belo, formoso, agradável, como também bom, útil e a condição de estar bem. O que nos leva a inferir que arte seria algo belo e útil, ou que leva a estar bem.

Para ampliar esta incursão a uma possível tradução da cate-

goria de arte ao guarani, comparamos a tradução anterior à outra, proposta por um dicionário Guarani/Espanhol com última versão em 2015, embora publicado originalmente em 1933. Notamos uma significativa variante para a interpretação da palavra *arte*, traduzida como *Tekokuaá* (ORTIZ, 1933): *teko* significa vida, viver; *kuaá* significa saber. Em síntese: "Saber viver".

Ao nos submergirmos na amplitude proposta pela palavra *Tekokuaa*, porém sem esquecer a proposição anterior (*mba'e porã*), encontramos que no pensamento guarani o fato de "saber viver" é uma arte, concebida como a capacidade de interagir tanto com os elementos da natureza como com os artificiais, para então produzir algo belo e útil.

Já a palavra literatura em guarani é ñe´ẽporãmbo'e (KRIVOSHEIN, 2015), isto é: "enseñanza de la buena o bella palabra". Por separado seria: ñe´ẽ/palavra, fala, idioma; *porã*/belo, bom, útil; *mbo'e*/ensinar. Por outro lado, na versão de Antonio Ortíz (1933) literatura é traduzida por ñeẽmorã'angá, onde ñe´ẽ seria palavra e *morã'angá* imitar, desenhar: "Imitação ou imagem de palavras".

Não obstante, o sentido de ñe´ẽ é mais abrangente do que demonstram as acepções inoculadas pelos dicionários acima. Segundo nota explicativa de León Cadogan, um dos mais importantes estudiosos da cosmovisão guarani, em sua monumental obra que compila seus textos sagrados:

> En guaraní común ñe´ẽ significa lenguaje humano, aplicándose también al cantar de las aves, chirriar de algunos insectos, etc. En mbyá aplicase al ruido de insectos, aves y animales. […] En estos casos la pronunciación de ñe´ẽ es idéntica a la que tiene en nuestro guaraní. Tiene otro significado, sin embargo, la de "porción divina del alma" o "palabra alma". (CADOGAN, 1992, p. 43)

Para complementar, vejamos a apreciação de Bartomeu Melià, outro referente nos estudos guarani, a respeito do trabalho de León Cadogan e sua tradução do valor do vocábulo ñe´e:

> O livro de León Cadogan, *Ayvu Rapyta* (1959), título que pode ser traduzido como "palavra fundamental" ou "fundamento da palavra", no qual há textos míticos coletados, transcritos e traduzidos dos Mbyá do Guairá, oferece exemplos extraordinários da arte da palavra entre estes Guarani. Hinos, rezas, comentários teológicos, como também leis do código penal, preceitos sobre o casamento e a educação dos filhos, regras de agricultura, profecias messiânicas – toda e qualquer palavra vem impregnada de poesia. O Mbyá manifesta-se como alguém que está em tensão num mundo cheio de coisas nefastas e imperfeitas, e só a palavra redimida e boa poderá superá-lo, transcendê-lo: o valor e a força vêm com as palavras inspiradas. [...] É necessário ter passado longas e repetidas noites de palavras ditas e escutadas para sentir, de alguma maneira que, para os Guarani, a palavra é o todo e o todo é a palavra. Não é exagerado dizer que o Guarani é uma palavra sonhada em sua concepção, e feita carne e história em sua vida; o Guarani é a história de sua palavra. (MELIA, 2013, p. 191)

A partir dos referentes da cosmovisão guarani (sem esquecer que a literatura é uma proposição de reorganização do real por intermédio de uma linguagem artística, a partir da perspectiva ocidental) incursionamos pela análise de traduções das palavras arte e literatura, e chegamos à conclusão de que a cosmovisão destes povos transmite o valor da palavra/alma (ñe'e) ao fazer literário, ampliando seu sentido. Assim determinado, o sentido de literatura composto pela alma/palavra ñe'e será vivenciado como prática cultural contemporânea que, no entanto, mantem viva a tradição do sagrado inerente à palavra em guarani.

Escrevê-la, deste ponto de vista, não significa a perda do sentido ou da função ritual que sempre vem acoplada à ñe'e, em sua cosmovisão e sociabilidade; ao contrário, agrega ao fazer literário contemporâneo este sentido ancestral.

A seguir, para enriquecer ainda mais estas reflexões com as

entrevistas oriundas do trabalho de campo, analisaremos duas novas concepções guarani de literatura erigidas a partir de perspectivas diferentes às anteriores, sendo elas mesmas diferentes entre si:

1. ÑEMIANDU / LITERATURA - Ñemiandu é a palavra com a qual o escritor e poeta Mbya guaraní (kuarahy) Brígido Bogado denominou a literatura. Ñemiandu quer dizer saber sentir / ter sentimentos / perceber os sentimentos. Por ser um estado sentimental, a literatura passa a ser uma das vias pelas quais o ser humano expressa a si mesmo e aos demais. "Ñemiandu es el que tiene un *tekó asy*[21]. Tekó asy en el sentido de sus propios límites, pero que apesar de sus límites, trasciende". (BOGADO, 2017).

Segundo o poeta, a literatura chega a ser o estado espiritual que se deixa ver, se deixa escutar e é transmitida para dar esperança e demostrar que nem tudo está perdido: "por eso la literatura es para mí un ñemiandu ohechaka, omombe´u, omoguahe ha que a pesar de todo el ser humano oguereko siempre cosa pora omombe´uva´era[22]." (BOGADO, 2017).

A acepção de Brígido Bogado orienta a definição da literatura para a expressão dessa palavra que se vê, se escuta e se sente, como um estado mental e espiritual inato a qualquer pessoa; assim, o fazer literário permitiria materializar a palavra/alma/sentimento em sua relação com quem escreve, com sua própria subjetividade, assim como com os demais, com a natureza e com os seres superiores (deuses e semideuses). Para o ser Mbya, é muito importante o equilíbrio nas relações com os demais habitantes da Terra.

Em outras palavras, para o poeta a literatura tem a função de guiar-nos pelos caminhos da vida em um constante diálogo entre o próprio ser e os demais:

---

21 Tener una forma de vivir sufrida, peleada o difícil.

22 Por eso la literatura es para mí un saber sentir, sentimiento que se deja ver, que cuenta, que hace llegar y que, a pesar de todo, el ser humano tiene siempre cosas buenas / bellas que contar.

> *Por lo menos por la experiencia, por lo que yo sé, por lo que siento, la literatura es contar lo que uno es, contar los sueños, contar los sentimientos, contar lo que uno desea que sepan otros a través de la poesía, del cuento, de la novela; es simplemente escribir lo que sentimos, aquello por lo que entendemos qué es la vida, su significado y hacia donde uno quiere ir.* (BOGADO, 2017)

2. KUATIA KATU / LITERATURA - Outras traduções aqui exploradas são as de Asela Luizzi, de Corrientes (Ar). Poeta e professora de língua guarani, além de graduada em Ciências Naturais, ela nos possibilitou outra percepção de literatura nesta língua. A partir da sua formação profissional, associada ao ensino de guarani, Asela percebe o idioma e a cultura de outro ângulo. Para ela, são como um espaço: "El espacio territorial guaraní era un espacio precolombino cargado de saberes científicos, pero que superó la escritura y quedó en la oralidad. Por eso la oralidad dura más que la escritura, cuando se usa no se pierde". (LUIZZI, 2017)

Para Asela, a literatura guarani chega até hoje em dia aos seus descendentes pela oralidade; uma oralidade que jamais precisou de grafias para poder preservar o abundante conhecimento científico, filosófico, teológico, etc., próprios da cosmovisão guarani.

No entanto, a poeta ve a cultura guarani não só como um espaço territorial, como também temporal: "La lengua guaraní es una ciencia precolombina sin tiempo, pero que en la oralidad está vigente en el conocimiento actual de lo que se avanza en la ciencia que es la física, la química, la biología, la ecología en general". (LUIZZI, 2017)

Para abordar a literatura em guarani, Asela concentrou-se em ilustrar cada palavra com seus respectivos significados, ao mesmo tempo em que procurava demostrar a importância de conhecer as raízes das palavras. Dessa maneira, a interpretação/tradução foi ainda mais ampliada:

> *Para explicar literatura, debemos hablar de escritura, ¿no es*

> *cierto? La escritura es una marca; en realidad, para decir bien qué es una literatura, usamos la palabra kuatia pora (bellas y buenas marcas), porque la literatura se refiere a todo lo que es bello, ordenado; o entonces kuatia katu (talento de marca). Lo mejor es kuatia katu, porque katu es la capacidad que tiene cualquier marca de decirte algo a favor o en contra; katu es una condición para interpretar un objeto, porque el kuatia no es el papel, el kuatia es la marca que vos tenés, es el registro. Kuatia significa eso, marcar con fuerza, dejar una marca y poder interpretar después eso. Bien entendible, bien mencionado, es kuatia katu: yo puedo ver lo que está escrito y puedo ver esa marca e interpretar.* (LUIZZI, 2017)

Assim, podemos apreciar concepções diversas sobre o fazer literário, ou sobre a leitura literária, a partir de outras perspectivas; perspectivas estas que se mostram capazes não apenas de ver o que está escrito, mas de escutar, sentir e produzir novas sensações a cada experiência compartilhada pelas palavras, elas mesmas marcas de um tempo / espaço vividos através de uma estética outra, condicionada por suas especificidades.

Que elementos culturais convergem na Comarca Guarani?

No transcurso da pesquisa construímos um acervo de textos literários (e de outras formas de expressão artística) com o objetivo de desenhar a base da Comarca Guarani mediante o nexo fundamental que os une: o idioma, além do sentido de pertencimento e arraigo territorial, como eixos identitários e criativos.

As observações sobre a relação do sujeito com o alimento, os costumes e os sons que unem estas cidades, como dados comuns, não poderiam passar inadvertidas. A partir da experiência de uma observação participante, de fundo antropológico, foi possível constatar desde o consumo cotidiano da *chipa* e do *tereré* ou *mate*/chimarrão,

até o consumo das mais belas canções em *jopara*[23], como também o *chamamé*, a *polka paraguaia* e o *gualambao*, entre outros gêneros musicais que se difundem por meio de palavras e sonoridades soltas ou unidas pelo idioma comum.

Do ponto de vista histórico-social, também é possível observar o impacto que as hidrelétricas geraram nas perdas ecológicas e territoriais. Seus processos de construção, obrigando ao deslocamento forçado de inúmeras famílias, certamente são um marco importante para as populações locais.

Por um lado Itaipú compartilhada entre Paraguai e Brasil, e por outro Yacyretá, compartilhada entre Paraguai e Argentina. Os danos causados por estas represas podem ser verificados tanto nas populações urbanas como nas comunidades indígenas das zonas arborizadas. Tal impacto socioambiental também se viu refletido nos conteúdos das obras literárias analisadas.

Além do *corpus* literário, foi notória a abundante pintura mural feita com a técnica de esgrafiado[24], provedora de uma narrativa visual que se espalha pelos muros das cidades, e através da qual se conta a presença dos povos originários, seja por meio de suas lendas ou de processos históricos locais.

Neste sentido é que são comumente representados, nas diversas expressões artísticas assinaladas, personagens como o *mensú*[25], o *jangadero*[26], o *capanga*[27], os *carreteros*[28], os homens

23 Mezcla entre el español y el guaraní.

24 Do italiano sgraffiare "*arranhar*", refere-se a uma técnica artística que consiste em desenhar sobre camadas superficiais de revestimento de muros, pintura, madeira, etc.

25 Mensú vem da palavra mensal en español (mensual); refere-se aos trabalhadores das plantações de erva mate, os yerbales.

26 Jangadero é o homem que dirige a carreta movida por bois, utilizadas para transportar as madeiras cortadas das selvas de Misiones (Ar).

27 Capangas eram os homens que se encarregavam do controle dos trabalhadores e também faziam o papel de sicário.

28 Homens que dirigiam as carretas, da mesma forma que os *jangaderos*.

das plantações de erva mate (os *yerbales*), as histórias de duendes, o *Pombero*, o *Jasy Jatere*, o *Kurupi* ou Curupira, em português, o *luisón* ou *lobizón* na Argentina, entre outros seres.

Além disso, não podemos desdenhar as onipresentes lendas guarani, como a das Cataratas, a do *mburucuyá*, da mandioca, a lenda do guaraná, etc[29], que têm como epicentro de suas expressões os muros e paredes das praças de cada cidade. Por outro lado, a arte da Comarca Guarani também consegue compartilhar as mais íntimas e cotidianas experiências dos(as) escritores(as) e artistas desta região.

Neste sentido Ramón Ayala – cantor, compositor, poeta e pintor argentino – refere-se às letras de suas canções da seguinte maneira:

> Yo creo que hemos inaugurado una nueva forma de decir, una forma de expresar el paisaje que no había sido tratado así antes. Por ejemplo, si vos decís: "¡Algo se mueve en el fondo del Chaco Boreal, sombras de bueyes y de carros buscando el confín, lenta mortaja de luna sobre el cachapé, muerto el gigante del monte, en su viaje final, vamos tigre, toro, chispa, guampa!!... allí va cruzando los bueyes...[30]", esta forma de decir o de cantar en esa tierra no era muy común, la gente hablaba más del pavo lejano y de las reminiscencias de la tierra, pero no estaban cerca de aquellas palpitaciones y las voces evidentes que el paisaje les mostraba cada instante (AYALA, 2013)[31].

Ao gerar reconhecimento identitário, ao estar arraigada a seu território e compartilhar valores e ideias, poderíamos dizer que estas produções literárias e artísticas demonstram a existência de um *ethos* guarani *criollo*, territorializado em uma comarca cultural, a Comarca Guarani. Algo da cosmovisão dos povos originários conseguiu escapar das contínuas incursões homogeneizantes e eurocêntricas do Estado Nação, e chegou ao sujeito que habita atualmente estas

29 Para conhecer sobre as lendas, acessar a: https://www.portalguaraní.com
30 Letra da canção Cayapecero, interpretada por Mercedes Sosa.
31 Entrevista retirada de: https://www.youtube.com/watch?v=wviz0HwtQR4&t=1456s

terras e que se considera parte da selva, parte do ecossistema, parte, enfim, de um planeta onde o respeito por seus semelhantes responde a sua ancestral cosmovisão, segundo a qual não há seres sem alma.

Desse modo, o músico *misionero* afirma que:

> Esa es la realidad del hombre, el hombre y la tierra modelada que tiene por su sangre el fósforo, el cobre, el hierro, el manganeso, el silicio; que tiene todos los elementos de la naturaleza, es un pedazo de tierra con patas y ojos que anda en el paisaje que debe respetar esa tierra y debe hablar por su propio modo lo que la tierra tiene que decir, porque la tierra no habla, hace. (AYALA, 2013)

Os topônimos também fazem parte das peculiaridades desta comarca, e colaboram para a manutenção do *ethos* originário. Aqueles que têm sua origem em guarani, ao serem traduzidos para o espanhol permitem a apreciação da história de sua criação, que geralmente se relaciona com a natureza ou a história características destas terras. Alguns dos topônimos entre as cidades percorridas são:

1. Foz do Iguaçu - Y: água; GUASU: grande < "água grande" >

2. Ponta Porã - PORA: belo/bom < "ponta bela" >

3. Paraguai - PARA: mar; GUA: de; Y: água < "água que vem do mar">

4. Ituzaingó - ITU: nome de um índio; SAINGO: pendurado < "índio que foi enforcado">

5. Itapuá - ITA: pedra; PUA: que soa < "Pedra que soa">

Sobre a origem do rio Paraná, Asela nos explica que os topônimos são sempre pontos de referência "e cada palavra tem uma funcionalidade, te indica um marco". Então, Paraná é um conduto, uma bacia. O Paraná tem um princípio e um final. Termina em um recipiente grande que é o *Río de la Plata*, mas desde que nasce nas cadeias montanhosas do Brasil, o rio que o origina chama-se Paraná-yva:

> "Y" es água y es el que le provee el água. Paraná-panema es la otra vertiente. Según la forma de dónde provee el água, si es

> de vertiente, o de surgente, de águas profundas o de laguna, o de lluvia, dependiendo de la fuente, cada uno va a tener una denominación. Todos los que tienen "y" son los que recogen água y "na" es unir, entonces todas las águas que va recogiendo van a encontrar que tienen "y", Paragua-y, Urugua-y; todas esas águas van a parar a esa cuenca. El Paraná no es un água, sino un conducto que recoge las águas y termina en el Río de la Plata, en el mar. Y el Río de la Plata tiene un nombre guaraní que es Guaray, donde "gua" es un recipiente, un fondo común. El Paraná es, pues, el que recoge y trae todas las águas y deposita en ese recipiente todas las "y". El Guaray es el recipiente donde llegan todas las águas de la zona guaraní, para depositarse luego en el mar que es "Para". Entonces Paraná es el conducto que recoge y une las águas hacia el mar. (LUIZZI, 2017)

Antologia, sentimentos da alma/palavra, ñemiandu ñe'e reko e um pouquinho de inteiro mba'e...

"Ikatu piko jaguereko ñẽ'ẽ, ñe'ãyre? oĩrõ ñẽ'ẽ jahecha kuaa, ñahendu kuaa ha ñañandu kuaa opa mba'e hekoveva, opa mba'e ñamoingova". *Podemos ter palavras sem ter alma? Se tivermos palavras podemos ver, podemos escutar, podemos sentir tudo aquilo que tem vida e que vivificamos.*

Com esta pergunta nos deparamos enquanto trabalhávamos neste projeto. Estudar a literatura da Comarca Guarani requer refletir sobre o sentido da palavra, como parte de uma profunda conexão vital entretecida com os demais componentes do mundo guarani. Para esta cultura, é tão grandiosa a vida concedida por meio da palavra (ñe'ẽ), pois esta é a fala e a alma de todo ser vivo. Todos (as) os(as) que habitamos o planeta temos vida, alma e palavra.

É por isso que os que se reconhecem como guarani, seja no *tekohá* ou no mundo ocidentalizado, sabem dar voz a quem não fala: a natureza e os animais, os homens e as mulheres, considerando que todos somos iguais e devemos viver em respeito mútuo porque cedo ou tarde tudo retorna, tudo nasce, tudo morre.

Os textos que compõem esta coleção nos levaram a mergulhar em mundos se não desconhecidos, ao menos bastante distantes, pela falta de visibilidade que padecem fora do seu entorno. Fica pendente a tarefa de criar/fomentar espaços de contato com aqueles/as que sabem produzir e valorizar as expressões artísticas da Comarca Guarani.

A seguir apresentamos uma reduzida mostra da coleção organizada ao longo desta pesquisa: Poesia, narrativa e pequenos fragmentos de entrevistas realizadas a poetas das regiões visitadas. A antologia original, preparada em 2017, consiste em uma coleção de poemas, narrativas, fotos de murais com técnica de esgrafiado, canções e entrevistas – produções que permitem comprovar a existência de características similares em marcas estéticas que hoje relacionam cidadãos de três países diferentes, mediante uma composição identitária que acolhe e fomenta a cultura guarani. Esta pequena antologia deverá ser lida sem as estritas divisões de gênero literário[32]. Os textos compõem uma cartografia guiada pelas águas do rio Paraná e pela sensibilidade guarani expressa em temas ou palavras. O(A) leitor(a) é convidado(a) a um passeio por estas terras guaraníticas a partir da mostra que apresentamos a seguir:

1.*Vy´a*[33]

(Alegría/Hallarse)

En medio de todo el barulho después de la larga siesta tomada por los posadeños en Argentina, una mujer se acerca y casi automáticamente compra una chipa del señor que estuvo allí prácticamente sin ser notado por la gente, aguantando el sueño y conversando con su amigo el que vende los ponchos y las guampas para mate argentino. En el fondo no se puede apreciar bien, pero se ve un mural esgrafiado, justamente retratando una de las

32 Todas as traduções do guarani ao espanhol são de autoria própria. As entrevistas são parte da pesquisa.

33 Texto produzido por Leidy Recalde durante seu trabalho de campo, 2017.

leyendas guaraníes. Así son las escritas de la Comarca Guaraní, por poco no se las ve, pero están allí presentes, uniendo a la gente y dando el sentimiento de identidad, ¿de dónde vengo? no sé... pero como chipa y me gusta el tereré. Para colmo mi ciudad tiene un nombre raro en guaraní, pero igual nomás ***Avy'a*** *ko'ape*[34], en este lugar del mundo.

Las escrituras y los decires de estas tierras no tienen nacionalidad, así como la chipa, ni una única receta, puede cocinarse en un moderno horno industrial, o en un horno de barro de esos que se ven al fondo de la casa de la abuela el tatakua de Ña María, o el lindo tatakua de la tía, esa que está en el quincho de la casa grande todo bien arregladito; puede ser también en el horno eléctrico de Dona Cleussa. No importa donde fue cocinada, lo importante es que no pierda el sabor que caracteriza a la chipa, y que cuando la veas tengas ganas de devorarla para sacar todo lo bueno de esa rica masa, y tengas ganas de decir *ma'ena la chipa ape oí avei ra'e*[35]*, eu quero chipá, ja'umina*[36] *chipa*. Cuanto está tu chipa señor?...***Avy'a:*** estar en el medio del lugar donde naciste y tienes tu tiempo compartido, encontrarte con tu origen, saber de dónde eres. HALLARTE es alegrarte.

2. *Entrevista a Brígido Bogado, escritor y poeta Mbya Guaraní, Comunidad Mbya Guaraní Pindo, Encarnación, Paraguai, 2017.*

Kuarahy ha Yvoty oñemongeta *(Sol e flor conversam: Kuarahy/sol* é o *nome em guarani de Brígido Bogado, Yvoty/flor* é o *nome em guarani de Leidy).*

Yvoty (Leidy): Quando você escreve em guarani ou espanhol, o que sente? E como você faz para transmiti-lo?

Kuarahy: Lamentavelmente eu não consigo me desprender do que fiz a mim mesmo quando estava fora, mas também me dei

34 Igualmente me alegro aquí.
35 Mira, aqui tambien hay chipa!!
36 Yo quiero chipá, vamos a comer!!!

conta de que o guarani é uma informação que estava dentro de mim e que simplesmente vai despertando com o tempo, ha´ete pe ñande reko guaraní okentea akue[37]. Eu me dei conta disso porque para mim é fácil entender e sentir os sentimentos de outras pessoas, che ryepýpe areko upea, che tua ha che sy ryvy, areko la che ser ryepypete[38], o ser guarani e o ser mbya.

Yvoty (Leidy): Quando você escreve em guarani?

Kuarahy: Quando estou bem espiritualmente me vem poesias nos sonhos. A vida não tem muitos segredos, é sempre tratar de ser boa pessoa, descobrir quem você é, sua permanência sobre a terra, e tratar de cumprir seu dever sobre a terra. Por isso eu me animei a escrever e a contar o que é, porque não há ninguém melhor do que você mesmo para contar sua própria história, seus sofrimentos, seus desejos, seus sonhos. Por isso eu escrevo mais em castelhano, porque quero que o outro entenda. Escrevo também em guarani, mas escrevo mais em castelhano, porque nós sabemos bem como somos, são os de fora que têm que saber como nós somos, para que não se equivoquem mais conosco.

3. *Entrevista a Rubelio Muñoz, Mediador do Museu Antropológico Guarani, Ituzaingó, Corrientes, Argentina, 2017.*

Roñemongeta hape... *(Em um diálogo)*

Rubelio Muñoz: Ao pronunciar as palavras com sotaque guarani, as pessoas ficam curiosas pela palavra e é aí onde eu aproveito a oportunidade da curiosidade para ensinar às pessoas sobre a língua e a cultura guarani, porque muitas vezes isso é muito difícil de ser feito na escrita.

4. *Entrevista a Douglas Diegues, poeta, escritor e*

37 Parece que nosso ser guarani só estava adormecido.
38 Dentro de mi ser tengo eso, tengo la sangre de mi papá, y mi papá lo tengo en lo más profundo de mi ser.

pesquisador da cultura guarani, na cidade de Ponta Porã, Brasil, 2017.

Outras falas, outros ñembongetas....

***Leidy*:** Por que você escreve em guarani? O que te leva a usar palavras em guarani?

***Douglas**:* A necessidade de libertar a linguagem que todo poeta tem. Se eu escrevesse só em português, me sairia muito falso. Escrevi muitos poemas, mas tudo era muito falso; eu imitava o português culto, dos professores, dos grandes poetas... até que me dei conta que era tudo muito falso. Esse não era eu, não tinha meu *tekó*. Eu tentava ser outro quando descobri *Mar Paraguaio* [de Wilson Bueno]. Então descobri que era possível escrever em portunhol selvagem. Selvagem por quê? Vem da antropologia: selvagem é todo aquele que ainda não foi domesticado, segundo Levis Strauss. Definição crua, não? Nesse momento eu queria libertar minha linguagem...

5. *Conto de DAMIÁN CABRERA. sssh... Horas de contar (Assunção, Paraguai, 2006).*

PACO

Paco jugaba con las luces de los autos y de la ciudad que estaba congestionada de colores, como refractados por una esfera disco. El tiempo heredaba los rojos y los amarillos que eran dibujados en el espacio por máquinas y carteles cuando Paco giraba vertiginosamente sobre el eje móvil de sus pies callosos. A veces se paraba en una esquina y observaba un punto cualquiera con una determinación de gato entretenido con la pelusa que flota en el aire. Otras, se sentaba al pie de un monumento, o se colgaba de alguna construcción elevada convertida en escenario, para cantar canciones que para algunos sonaría estrepitosa, para otros encantadora; con alaridos y gruñidos percibidos como dolorosos por sus oyentes; con falsetes o melodías nasales.

A Paco siempre lo vieron solo, transitando la Ciudad del Este:

calles céntricas, abarrotadas de gente, basuras, hormigón y autos; suburbios y la costa del río nostálgicamente semejantes a otros para algunos, tan distintos, sin embargo. Siempre con los pies descalzos, poblados de cicatrices: cada cual llorada atormentadamente y sanada con la simple saliva untada con el dedo -a veces un perro raquítico y roñoso le donaba solidario sus lenguaradas cariñosas; el gesto de afecto era privativo del can. En sus ojos se hallaba fulgurada una alegría sutil, parecida a la de algunas aves que parecen sonreír eternamente a través de sus ojos.

¿De dónde era Paco? ¿Quiénes eran sus padres?

"Parece medio chino Paco"; "Parece medio indio katú, mirále bien nomá.". Algunos pioneros de la región aseguraban haberlo visto entre los constructores de "la lombriz sin cabeza, árida y uniforme como el destino de la otrora selva paranaense". "¡Pero, qué loco! ¿Cuánto año mba'éiko tiene Paco?". La alegría oscura en la que se hallaba sumergido no permitía respuesta a estos cuestionamientos.

"¿Qué nos dice Paco?". "Ha! Él ko no está bien, che memby... ", ''Essé piá ta loco, rapai. É doente. Outra semana ele fez besteira dentro do meu negócio. Dei una paulada nele e saiu berrando que nem bezerro desmamido". "Enfermo". "Loco". "Loco". "Loco--tavy". Algunos aseguraban no poder ver a Paco, como si fuera una ilusión "multimedia" reservada a cierto tipo de personas.

Cuando joven tenía una ávida curiosidad. Y no me inhibía dirigir mi mirada compasiva hacia los harapientos moradores de la calzada, del oscuro recoveco; pero pronto, como también lo debes haber experimentado en algún momento, el apretón de la mano de mi madre -el mismo que me conducía por las veredas de caras vidrieras, olorosas panaderías y el mercado- me daba la señal para prescindir de esa visión. A mí me pinchaba en mi hombro o si no me decía: "no sirve mirarle, no vaya mirarle".

Sí, a ellos se les reprendía el incauto y compasivo "mirar nomá". Pronto fueron perfeccionando su relegar. Y, ahora, dicen que no

ven que de la hendidura de una desconstrucción, o de debajo de cartones o diarios, se tiende una descarnada mano como una rama seca, sedienta, o unos redondos ojos de algún niño, sobresaliendo del rostro demacrado, del otro lado del ventanal del restaurante.

¿Será que algún guardia generoso fue más rápido?

Paco existía de las limosnas de algún "turista", de la caridad de algún pastorcito, del afecto de Luisito.

Luis roba: billeteras, celulares, bolsos, mochilas, carteras. Pero la caña lo persiguió como a una presa. Los estudiantes de filosofía lo vieron llorando, y comprobaron que su pecho desnudo se ensanchaba al doble de su tamaño normal quando inhalaba agitado el aire poluto. Alguien grito: "¡Mira su corazón, mirá! ". Pero no dijeron nada quando el sereno le apuntó con la "escopeta doce" a la cabeza, ni cuando lo esposaron y lo tiraron a la carrocería del "911".

Paco trató de defenderlo, y en su afán ligó unas cachiporreadas en la espalda. Se alejó gritando colérico su repertorio incomprensible. Golpeó el asfalto con los puños cerrados. Pronto ensangrentados. Había pasado un cuarto de hora y Paco estaba algo más sosegado. Algunos moto-taxistas bromeaban sobre sus arranques de ira, otros se mostraban ofendidos por el modo en que arrestaron al niño, y aseguraron estar a punto de defenderlo como lo hiciera Paco.

Un "motoquero" fraguaba una broma en complicidad con el dueño del kiosco de la concurrida esquina. Tomaron un pancito, lo abrieron por la mitad y lo llenaron de arena; el kiosquero tuvo la gentileza de agregarle unas rodajas de tomate. El "motoquero" le llamó de lejos, enseñándole el sándwich. Paco se tardó como dos minutos para atravesar la calle que era colmada por los raudos vehículos. Otros estudiantes, con sus libros maletines y batas blancas observaban gozosos la broma.

Paco dio una bocanada tremenda al sándwich y tragó un pedazo

de pan enarenado. Empezó a toser, riéndose, primero, exasperado luego. La esquina empezó a saturarse de tremebundas carcajadas. La víctima de la broma se acercó a unas chicas embatadas con señales de auxilio, pero éstas se alejaron presurosamente con gritos de espanto.

Del otro lado de la ruta, un "seguridad" le silbaba y le señalaba una canilla para que tomara agua. Los ojos de Paco estaban empañados por las lágrimas causadas por la molestia, por el dolor que le provocaba la arena. Corrió con una mano en la boca y la otra crispada tosiendo desesperadamente. Un automóvil detuvo su travesía con violencia. El estruendo del choque y el chirrido de los frenos opacaron su grito rocoso. De ahí que una anciana habitante de las calles hiciera analogía entre su grito y el graznido de un pájaro. "Ese no era grito de cristiano, era de pájaro. De hombre-pájaro".

El guardia que antes le indicara la canilla se acercó a lavarle el rostro ensangrentado y una multitud empezaba a arrimarse. Nadie señalaba a los autores de la "broma": se confundieron en la multitud. Era difícil saber si uno de esos rostros pertenecía al causante de tal crueldad, todos se parecían tanto.

Los policías indagaban sobre la sucesión de los hechos, y los curiosos comentaban asombrados el accidente y se santiguaban: "Opytu'u". Mientras la anciana mulher de la calle, golpeando un puño en la palma, se inquiría impaciente: "¿Yryvú-hombre o urutaú ...?".

6. *Poema de CHARO BOGARÍN,* Álbum: Cantos de la tierra sin mal ***(Corrientes, Argentina).***

"TOKE MITA"

toke mita togueru nde ru vaka para'i nde rymbara'i tapiti nambi kue'i tekó guyra'i

toke mita togueru nde ru vaka para'i tekó guyra'i tapiti mburika'i

toke mita togueru nde ru vaka para'i nde rymbara'i tapiti nambi

kue'i tekó

guyara'i[39]

7. *Letra e* música ***de RAMÓN AYALA, Desde la selva y el Río (Misiones, Argentina,***

1986).

Mi pequeño amor

Mi pequeño amor todo vive en ti

y la tierra es tu cuerpo fruta madura...

Me viene de ti con tu aliento todo el misterio

que enciende la vida y vuelve mi sangre ternura y pasión

Mi pequeño amor es un río azul, es como una flor

que abre su corola en mis manos.

Todo vive en ti, el junco y la estrella que muere

y en tus ojos negros la noche siembra su eternidad

y el Paraná te dio su luz, el litoral su ensoñación

y en la magnolia de tu piel, una isla de sol, yo siento

latir adentro de mi ser, como aquellas cosas que siempre

vuelven a florecer.

Mi pequeño amor todo vive en ti

y la tierra es en tu cuerpo fruta madura...

Me viene de ti con tu aliento todo el misterio

que enciende la vida y vuelve mi sangre ternura y pasión

Mi pequeño amor todo vive en ti....

Considerações Finais

As expressões artístico-culturais que conformam a Comarca

39 Duerme niño tu padre te traerá una ternerita con pintas para tu animalito, la orejita del conejo o quizás un pajarito. Duerme niño, tu padre te traerá un ternerito con pintas para tu animalito, la orejita de un conejito o un burrito. Duerme niño, tu padre te traerá ternerito con pintas para tu animalito, la oreja de un conejito.

Guarani vão além da literatura (escrita ou oral) ou das artes visuais; erigem-se sobre a necessidade de elaborar sentimentos e conhecimentos, além de dar relevância a fatos reais ou ficcionais próprios de uma paisagem humana e natural particular. É notória a grande variedade lingüística na fala em guarani e suas adaptações a outras línguas, embora ainda seja capaz de manter uma estrutura e lógica próprias que permitem a comunicação entre a diversidade.

Nos habitantes destas regiões pesquisadas pudemos observar o legítimo interesse por identificar-se como descendentes guarani, gozando dos elementos da cultura para compor poemas, narrações, canções ou outras expressões artísticas, em uma mescla de espanhol, português e guarani.

A literatura adquiriu, neste contexto, sua própria originalidade, conferida pelos elementos que a compõem: o idioma e a cosmovisão, na qual se inclui a relação entre natureza e ser humano, relação esta que confere a qualquer ser vivo a condição de sujeito protagonista, o que lhe permite narrar fatos reais ou ficcionais de maneira íntegra.

Ao observar o acervo encontrado, é visível o diálogo que se resguarda entre um poema de uma cidade em determinado país e um mural do outro lado do rio, ou seja, em outro país. Os fios temáticos e iconográficos interconectam obras artísticas pertencentes a territórios nacionais diferentes. Tal conexão *sentipensante* permite afirmar nesta região uma Comarca Cultural.

Nas suas ruas e praças revela-se o sensível e complexo universo das identidades que se interconectam nestas latitudes, pois é inevitável escutar as vozes em guarani misturadas com o *mate* ou *tereré*. Ou ainda, encontrar-se com algum vendedor de *chipa* que com paciência e graça oferece o alimento a base de milho. Da mesma maneira, a toponímia resguarda a identidade ancestral destas regiões. Ao traduzir um topônimo do guarani ao espanhol ou português, podemos acessar dados importantes da memória coletiva.

Este é apenas o início da proposição de reconhecimento acadêmico para uma Comarca Cultural que existe de fato, conformada pelas especificidades deste território fronteiriço.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ligia. **Narrativa do Teko Porã na poesia de Brígido Bogado**. Emancipação, Ponta Grossa, v. 19 (especial), p. 83-92. Disponível em: https://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/14595/209209213369. Acesso em: 09 jul. 2020.

AYALA Ramon. **Encuentro en el Estudio con Ramon Ayala y Los Nuñez.** Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la Nación República Argentina, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wviz0HwtQR4&t=1456s. Acesso em: 10 jul. 2020

BERTONI Moisés. **Prehistoria y Protohistoria de los países guaraníes**. Asunción, edición a cargo de JUAN E O´LEARY, 1914. Versão digital: Biblioteca virtual del Paraguai. Disponível em: http://www.portalguaraní.com/996_moises_santiago_bertoni/10965_prehistoria_y_pr otohistoria_de_los_paises_guaraníes_ensayos_de_moises_bertoni_.html. Acesso em: 6 mar. 2018

CADOGAN, Leon. Ayvu Rapyta. **Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá.** Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. XVI, 1992.

CANDIDO Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Edições Ouro sobre azul, 2006.

DE GUARANÍA, Félix. **Las voces de la memoria historias de canciones populares Paraguaias - tomo X**. Asunción: Litocolor S.R.L, 2009.

GALEANO David Oliveira. El guaraní, idioma oficial del Mercosur. Blog Espaço Latino, 2008. Disponível em: http://letrasuruguay.espaçolatino.com/aaa/galeano_olivera_david/guaraní_idioma_oficial.htm. Acesso em: 6 mar. 2018. **Caderno do Mapa Guaraní Continental 2016**. Edição em português. campanhaguaraní.org/continental, Disponível em:

http://es.calameo.com/books/0051616070b3646393dba. Acesso em: 6 mar. 2018

CHAMORRO Graciela. **Terra madura, yvy araguyje: fundamento da palavra guaraní**. Dourados: Editora da UFGD, 2008.

KRIVOSHEIN Natalia; DE GUARANÍA Félix. **Diccionario guaraní/español**. Asunción, 2015.

LUIZZI Silvio M. **Guaraní elementar.** Corrientes: Editora Monglia, 2006.

MELIA, Bartomeu. **La compreensão guaraní de la vida buena, Ñande Reko; La tierra sin mal.** La Paz Bolivia: Editorial Cuatro Hnos., 2008.

_____. Entrevista. Palavras Ditas e Escutadas. Revista MANA19(1), RJ, 2013, p. 181-199.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. In: GOMEZ, P.P. (Org). **Arte y Estética en la encrucijada descolonial II.** Buenos Aires: Del Signo, 2014.

PEREIRA, Diana A. Cartografias imaginárias. Geopoéticas e fronteiras. **Revista Línguas & Letras**, v. 17, n. 38, Cascavel, 2016, pp. 30-46. Disponível em: http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/15649. Acesso em: 10 mar. 2018

_____ (Org.**). Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira.** SP: Dobra, 2014.

OCEANO. **Enciclopedia del Paraguai.** Tomo 2. Asunción, 1996.

ORTIZ, Demetrio. **Gran Diccionario Guaraní/español.** Asunción, 1933.

RAMA, Ángel. **Transculturación Narrativa en América latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAGUIER, Rubén Bareiro. **Literatura guaraní del Paraguay.** Asunción: Servilibro, 2004. Versão digital, en la Biblioteca virtual “Augusto Roa Bastos” del centro cultural de la república “El Cabildo”, Disponible en: http://www.portalguaraní.com/330_ruben_bareiro_saguier/8254_literatura_guaraní_d el_Paraguai_2004 por_ruben_bareiro_saguier.html. Acesso em: 4 mar. 2018.

Nelson Rodrigues e os dois "trancos" do teatro brasileiro

Fábio Almeida de Carvalho

Examinando os (des)caminhos da cultura brasileira em meados da década de 1940, em conferência proferida no Itamaraty, M. de Andrade (1972, p. 231) afirmava que o modernismo legou ao desenvolvimento geral da nossa civilização o fato de ter firmado patamar de "atualização das artes brasileiras nunca dantes existentes", e de ter sido "o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional".

Se não se pode discordar da validade do teor geral do diagnóstico daquele que com certeza é o mais profundo e incisivo crítico da cultura brasileira de então, também não se pode deixar de contrapor a realidade de que, durante as décadas de vinte e de trinta do século passado, a expressão teatral brasileira permaneceu imune à onda de contestação do modelo cultural vigente, que vinha modificando significativamente a cultura nacional desde a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922.

Tratando da questão, Décio de Almeida Prado atesta que

> [...] O balanço final da década de trinta não lhe é favorável [ao teatro]. O teatro comercial [...] não dissera nada de fundamental sobre a vida brasileira, [...] não soubera incorporar as novas tendências literárias [...], como vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. (1996, p. 27)

Em síntese, o autor arremata o tópico afirmando que o simples predomínio de comédias de costumes, de revistas e operetas e de raros dramas de salão prova o estado de grave desatualização da cultura dramatúrgica brasileira de então e que tal situação pode ser

apontada, por derradeiro, como causadora do fato de que o teatro tenha sido o ausente ilustre, não apenas da Semana de Arte, mas do movimento de renovação geral que a arte brasileira aprofundou nas primeiras décadas do século XX.

Não obstante a defasagem, na década de 1930 surgiram algumas peças que propunham renovação temática – casos de **Deus lhe pague** (1932), de Joracy Camargo, que aborda questões sociais; **Amor** (1933), de Oduvaldo Viana, que tematiza o divórcio; e **Sexo**, de Renato Viana (1957), que desenvolve conflitos da vida interior. Especial é o caso de Oswald de Andrade, cujas peças – **O rei da vela**, **O homem e o cavalo**, e **A morta**, dadas à luz em 1933, 1934, 1937 – eram mais renovadoras temática e dramaturgicamente que as anteriores, mas não chegaram ao palco, pois eram "irrepresentáveis" para os padrões de encenação vigentes à época. Em decorrência disso, a incursão de Oswald de Andrade pela dramaturgia não pôde exercer a influência que provavelmente teria exercido sobre os homens de teatro, caso não tivesse vindo à luz somente no fim dos anos sessenta, quando, há muito **Vestido de Noiva** (1943) já havia abalado a dramaturgia brasileira. Surgiram também algumas companhias bem sucedidas, dentre as quais se destacam o Grupo de Teatro Experimental, de Alfredo de Mesquita; o Teatro de Estudantes do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, e Os Comediantes, responsável pela primeira montagem da peça.

Malgrado essas tentativas, no início da década de quarenta – quando N. Rodrigues inicia a produção teatral[40] –, os dramaturgos

---

40 N. Rodrigues estreou como dramaturgo em 1941, com **A mulher sem pecado,** à qual seguem Vestido de noiva (1943), **Álbum de família** (1946), **Anjo negro**, **Senhora dos afogados** (1948), **Doroteia** (1949), **Valsa nº 6** (1951). Magaldi classifica as duas primeiras e última da lista como peças psicológicas, em razão de serem construídas a partir de mergulhos no inconsciente das personagens, e as demais como peças míticas, por se aproximarem dos mitos gregos. Segundo o crítico, a partir de **A Falecida** (1953), o autor inicia a produção das tragédias cariocas. Proposta por

tinham que começar quase *dal capo*, criando a partir de quase nada, pois muito pouco fora feito para modernizar a cena brasileira. E o fato de ter abalado num único golpe a estrutura acanhada e provinciana do teatro de então explica, em parte, que esse texto tenha se tornado marco inquestionável da nossa dramaturgia. Por causa disso a peça logrou tornar-se fenômeno ímpar – não apenas sucesso de crítica e de público, mas forte solavanco no acanhado ambiente teatral – tacada certeira no atraso histórico de pelo menos duas décadas que pesava sobre o teatro brasileiro.

Conforme avalia Prado (1996, p. 50-51), instados pela ânsia de superação do atraso que se abatia sobre o teatro nacional, os autores brasileiros tentaram "enfrentar os de fora no próprio terreno deles": o do "internacionalismo". E assim ocorria por causa da influência estrangeira exercida por peças do repertório do teatro mundial, montadas por encenadores europeus cuja presença intensificou-se no Brasil com a eclosão da segunda guerra mundial e o êxodo de grandes diretores do teatro europeu (como Jean Jouvet, Ziembinsky e outros), que prepararam os futuros encenadores brasileiros, formaram os técnicos (cenógrafos, iluminadores, etc.), e apresentaram o moderno teatro europeu, através de inúmeras montagens. Esses fatores teriam conduzido os dramaturgos brasileiros a cair na "tentação universalizante" de produzir tragédias nos moldes clássicos. Prado descreve esse panorama citando A. Machado (*Apud* PRADO, 1996, p. 60), autor de **Cavaquinho e saxofone** (1946) – crítico e ensaísta teatral que clamava ser necessária a realização de dois "trancos", para que a nossa dramaturgia pudesse se modernizar:

> [...] o primeiro tranco no sentido de integrar a literatura brasileira no momento. No momento universal, está claro. Daí o espanto. Demos de repente um pulo de cinqüenta anos pelo menos. Para podermos emparelhar com o resto do mundo decente". [...] "O

Magaldi, a classificação foi aceita sem reservas por N. Rodrigues.

segundo "tranco": o da integração no ambiente. Fazer literatura brasileira.

Ainda que escassos, os dados elencados justificam o fato de que **Vestido de Noiva** (1943) tenha se tornado marco do processo de atualização da dramaturgia nacional. A seguir examinaremos o modo que N. Rodrigues contribuiu para o enfrentamento e a superação da outra parte da questão levantada por A. Machado, que diz respeito à necessidade de nacionalização de nossa cultura dramática.

O segundo tranco

Curiosa é a situação de N. Rodrigues depois de ter conquistado estrondoso sucesso com **Vestido de Noiva** (1943) e de ter sido incensado como promotor da atualização da dramaturgia brasileira, dado que enfrentou uma série de dificuldades não apenas com a Censura[41] – uma vez que os ataques partiram de todos os lados: ora violentos, como o de Alvaro Lins (1963, p.325), para quem Álbum de Família (1946) só despertava "prazer ou interesse naqueles que estejam atingidos por alguma perversão nos últimos graus da natureza humana"; ora mais brandos, como o de M. Bandeira, entusiasta do teatro rodriguiano que o aconselhava, todavia, a escrever sobre "pessoas normais"[42].

Sem poder afirmar que esses apelos à "normalidade" sensibilizaram o autor, podemos notar que, a partir da primeira metade da década de 1950, o teatro rodriguiano passou por uma acentuada transição e a tragédia universal, predominante nas **peças míticas** e

41 **Álbum de Família** (1946) foi vetada e liberada e encenada somente no final da década de sessenta; Anjo Negro e Senhora dos Afogados, (1948) foram liberadas meses depois da interdição e de acirradas campanhas na mídia. Quanto a Doroteia, que não sofreu veto (talvez por ter sido apresentada à censura como sendo de Valter Paíno, um conhecido do autor), segundo N. Rodrigues, "foi o maior fracasso teatral do Ocidente"

42 A respeito do aparecimento das peças e da repercussão que causaram no meio intelectual brasileiro, consultar Castro (1992).

psicológicas da primeira fase, cedeu terreno às **tragédias cariocas**, nas quais a aventura interior se equilibra melhor com a presença do social e do cotidiano. S. Magaldi (In. RODRIGUES, 1993b, p. 67) descreve esse movimento nos seguintes termos:

> Na lógica interna da sua criação, o dramaturgo já havia rasgado o subconsciente e sondado as raízes do inconsciente. Ele cumpriu por inteiro a viagem interior. Estava na hora de retomar o caminho de volta, reencontrando a realidade mostrada pela revelação do Outro.

A explicação valoriza o fato de que elementos oriundos do contexto sócio-histórico exerceram pressão e contribuíram para a evolução da dramaturgia rodriguiana, mas descarta a possibilidade de o autor ter simplesmente se rendido às contingências do meio e do momento, adequando-se mansamente às imposições da censura, da crítica e do gosto do público. E, conforme atesta o crítico, a opção de N. Rodrigues por um modelo marcado pela presença de elementos do universo cultural brasileiro não teria ocorrido por simples capitulação.

Para dar sustentação a esse modo de conceber a questão, lembremos que N. Rodrigues foi um escritor que nunca recuou diante das polêmicas que provocou, tendo sustentado querelas acirradas com a esquerda e a direita, sem abdicar de suas posições. Ademais, não podemos negligenciar o fato de que nas tragédias cariocas o autor não abriu mão dos temas corrosivos (quase sempre relacionados à moral, sexo e família), nem da presença constante de elementos escatológicos. A exploração das deformações da personalidade humana continuou sendo a matéria-prima da sua dramaturgia e, mais que mudança temática – que continuou recebendo tratamento trágico –, o que ocorreu foi que os acontecimentos nas tragédias cariocas passaram a ser sustentados pela realidade da matéria de polícia, cheia de lances anormais, porém comum aos jornais populares.

Digno de nota é que essa mudança da trajetória dramática de N. Rodrigues ocorre concomitantemente à publicação de **A vida como ela é... (**1992), um conjunto de quase duas mil narrativas curtas publicadas diariamente entre 1951 e 1961 na edição de meio dia do vespertino carioca Última Hora. E não se trata de simples coincidência que, após o aparecimento dos contos no jornal, a base de sustentação do teatro rodriguiano tenha passado a se assentar sobre as tragédias cotidianas dos subúrbios cariocas. Daí a justeza das observações de Magaldi, pois se se tratasse de mera transigência, o autor teria seguido por outros rumos. Mais que de capitulação, tratava-se da busca de renovação não apenas de aspectos temáticos, mas da linguagem do drama e do fenômeno teatral como um todo. Daí decorre que, a partir de **A Falecida** (1951[1954]), o teatro rodriguiano passa a explorar elementos e instrumentos estéticos cuja origem encontra-se no universo da comunicação de massa.

Entretanto, apesar de concordarmos com o teor geral da explicação de Magaldi (In. RODRIGUES, 1993b, p. 68), ela parece pouco consistente no ponto em que reduz e simplifica a questão afirmando que as tragédias cariocas "viriam como fatalidade na evolução do autor". Ao contrário dessa perspectiva — que considera haver coincidência entre AVCEÉ e a evolução por que passou o teatro rodriguiano —, somos da opinião de que os textos publicados em jornal propiciaram a N. Rodrigues fazer não apenas o reaproveitamento, no drama, de temas e recursos cênicos e retórico-estilísticos da narrativa curta, mas também operar com um conceito de tragédia permeabilizado pelo elemento nacional.

Porém, temos de considerar que, ainda que não tenha se detido sobre o modo que os textos de jornal subsidiaram o teatro, Magaldi chama a atenção para o impacto que as narrativas curtas tiveram no processo de evolução do teatro rodriguiano e, segundo afirma, "o exercício de AVCEÉ... representava um preparo natural para as tragédias cariocas". Esse tem sido o tratamento standard

conferido à questão: tratando da "guinada" ou "passagem da comédia mítica para a comédia humana", H. Pellegrino (In. RODRIGUES, 1993b, p.158) afirma que N. Rodrigues "se apoiou na experiência literária que para ele representa A vida como ela é..., crônica literária de gosto quase sempre duvidoso, mas que lhe serve às mil maravilhas para afiar seu instrumento verbal".

Não obstante, preferimos inscrever o processo evolutivo do teatro de N. Rodrigues dentro da perspectiva de mudança mais ampla por que passava, então, a dramaturgia brasileira. Para tanto, temos de considerar que as peças do ciclo mítico, que dão seqüência ao veio universalizante aberto por **Vestido de noiva** (1943[1994]), cavaram um fosso entre público e crítica e a concepção teatral de N. Rodrigues. Noutra direção, somos levados a reconhecer, ainda na esteira de Prado (1996, p.27), que os ventos da época sopravam no sentido de que "a saída para a dramaturgia brasileira estaria na aplicação dos processos dramáticos modernos, importados da Europa, a assuntos nacionais". Dessa perspectiva, podemos propor que a transição efetivada na obra rodriguiana com o surgimento das **tragédias cariocas** viria como resposta a uma dupla demanda: a primeira, nascida da necessidade interna de N. Rodrigues reencontrar o público; a segunda oriunda da cobrança da presença de elementos nacionais nas peças de autores brasileiros — verdadeiro "calcanhar de Aquiles", não só da dramaturgia, mas da cultura brasileira como um todo, como Mário de Andrade tão bem diagnosticou.

A nosso ver, AVCEÉ... foi de capital importância nesse processo, haja vista que propiciou à dramaturgia rodriguiana mudar a orientação para uma vertente mais identificada com o meio e o momento, passando por um "processo de nacionalização", ao tempo em que proporcionava ao autor dar sua resposta pessoal ao impasse em que se encontrava a dramaturgia brasileira. Dessa perspectiva, os contos serviram duplamente às necessidades enfrentadas pela criação dramatúrgica rodriguiana, pois ressumavam ao ambiente

do Rio de Janeiro e ainda forneciam uma receita de êxito garantida.

Daí as **tragédias cariocas** terem aproveitado estratégias já testadas nos contos para conseguir uma aproximação maior com o público, diluindo a morbidez e o desregramento típico do universo rodriguiano na banalidade dos *faits divers* da matéria de polícia. Desse modo, não mais se poderia acusar de serem absurdos os entrechos das peças, já que elas retratavam situações freqüentes nos jornais populares. Foi certamente sob a inspiração de AVCEÉ... que Nelson Rodrigues sentiu-se motivado e seguro para optar por outro modelo e que as tragédias cariocas buscaram elementos de brasilidade nos subúrbios cariocas, retratado no folhetim policial.

Deve-se considerar também que N. Rodrigues sempre fez questão de ser reconhecido como "autor sério", pois acreditava que o teatro deve "abrir abcessos". Revoltado com a predominância do "teatro para fazer rir", ele queria ser reconhecido como "trágico". Considerando-se que as personagens que ocupam a crônica policial são movidas por boa carga de fatalidade, o autor descobriu um filão a ser explorado, uma vez que esse elemento fornecia o suporte para que a ideia de tragédia se mantivesse na sua obra.

A indicação de gênero das peças desse ciclo apresenta-se como indício de razoável força explicativa para a configuração da evolução de que estamos tratando. O programa distribuído na estreia de **A falecida** (1953[1994]) define o gênero da peça como "tragédia carioca em três atos", o mesmo de **Boca de Ouro** (1959/1994) e **O beijo no asfalto** (1960/1994). **Perdoa-me por me traíres** (1957[1994]) é uma "tragédia de costumes em três atos". Dentre as demais, **A serpente** (1978[1994]) é "peça em um ato"; uma não apresenta rótulo (**Bonitinha mas ordinária ou Otto Lara Resende** (1962[1994]), apesar de o autor ter subscrito a peça no programa de estreia como "minha nova tragédia carioca"); e duas têm curiosas indicações de gênero: **Os sete gatinhos** (1958[1994]) é "divina comédia em três atos e quatro quadros", e **Toda nudez**

será castigada (1965[1994]), "obsessão em três atos" (em algumas publicações a peça é apresentada como "tragédia de costumes em três atos"). Ao longo do percurso, o autor vai refinando a classificação de suas peças com os rótulos, tornando-os mais adequados à sua criação.

Por isso, o rótulo – **tragédia carioca** – atribuído ao conjunto merece explicação. A teorização sobre a tragédia surge e atinge um dos momentos mais expressivos com Aristóteles, na Grécia. Na **Arte poética** (1995), texto seminal da teoria literária do ocidente, a tragédia é abordada como *gênero* literário, sendo Aristóteles considerado o fundador da *poética do trágico*. No início do séc. XIX, Schelling defende que a tragédia, além de ser um gênero, constitui uma base para a reflexão filosófica moderna. Para Schelling, o trágico apresenta-se como um padrão de explicação exemplar do processo histórico humano. O trágico passa a desenvolver-se como ideia, concepção de mundo. Surge aí, a *filosofia do trágico*. A principal diferença entre as duas vertentes é que a poética do trágico privilegia a investigação de fenômenos de ordem estética, ao passo que à filosofia do trágico interessam as implicações decorrentes da ação da tragédia.

A tragédia é um componente constante na obra de N. Rodrigues, mas não como gênero. Analisando as relações estabelecidas entre tragédia e modernidade literária na obra rodriguiana, Ribeiro (1993, p. 78) considera "o trágico tal como é proposto por N. Rodrigues [...] um momento, uma questão, um jogo, um pôr em jogo. Uma ideia. Uma ideia que tem sua origem na tragédia grega" — o que inclui forma, estilo e gênero, mas sem se restringir a isso. A autora chama a atenção para a utilização do clichê na constituição da obra rodriguiana e sustenta que o recurso é captado na própria construção interna do drama, mediante a precisa utilização de toda espécie de lugar comum (tais que o caráter *faits divers* do enredo, o uso de afirmações do senso-comum levadas ao

pé da letra, dentre outros). Para Ribeiro, do mesmo modo que o cotidiano é captado a partir de clichês do futebol, da crença religiosa, do simples gesto de palitar os dentes, etc., a construção do drama rodriguiano capta clichês de tragédia (como as noções de fado, de destino, de fatalidade, de maldição e de vingança) na reiteração de temas (como o incesto, por exemplo) e no uso de certos elementos (como o coro).

As **tragédias cariocas** desenvolvem o sentido popular da concepção de tragédia – em que trágico é todo acontecimento dramático que desperta piedade ou terror, todo acontecimento de grandes proporções que é capaz de causar comoção. A nosso ver, não apenas pelo grande impacto que tiveram sobre o público, mas principalmente porque se inscrevem num campo em que o autor fazia questão de manter a sua obra – o da tragédia –, a fórmula testada em AVCEÉ... se tornou rico filão a ser explorado. Por outro lado, ainda que se mantenham fieis à concepção trágica da existência, as tragédias cariocas apresentam maior volume de elementos cômicos que as peças do ciclo anterior. Em **A falecida** (1953/1994), por exemplo, há momentos em que o riso aflora, como na cena inicial, em que Zulmira vai à casa de Madame Crisálida e, segundo a rubrica, o filho da cartomante "durante toda a cena, permanece bravamente com o dedo no nariz."; na terceira cena do primeiro ato, para ficarmos em apenas dois exemplos, Zulmira e Tuninho fazem a pose de **O Pensador**, de Rodin, enquanto usam o banheiro.

Nas peças desse ciclo não são raros os momentos em que a dimensão trágica da situação é atenuada para acentuar elementos cômicos, que suscitam o riso, apesar do caráter noir, quando não mesmo corrosivo que apresentam: em A falecida (1953[1994]), comentando a morte de Zulmira, Oromar diz: "Estou com uma pena danada do Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco x Fluminense [...]" (p. 763). Em Os sete gatinhos (1958[1994]), ainda que a contragosto – tal o grotesco da cena – não se pode deixar de rir

quando, de modo masoquista, seu Noronha, pai de Silene, obriga o Dr. Portela, que está prestes a subir até o quarto da moça para iniciá-la na prostituição, a xingá-lo de "– Contínuo!" repetidas vezes. Como ocorre com as narrativas de AVCEÉ..., as tragédias cariocas contêm elementos de comédia, mas quase sempre acabam em tragédia.

Entretanto, mais que filiação à comédia de costumes, como sugere Magaldi, o termo **carioca** parece fazer referência ao espaço em que os acontecimentos ocorrem – a zona norte do Rio de Janeiro. E talvez possamos resumir esse aspecto da questão afirmando que, nas peças classificadas como míticas e psicológicas, há maior volume de utilização de clichês de tragédia, em detrimento da presença de elementos do cotidiano, ao passo que, nas tragédias cariocas, passa a haver equilíbrio maior na captação dos clichês de tragédia e do cotidiano. No entanto, as tragédias cariocas são autênticos "dramas" modernos, dado o comprometimento com o homem e a vida e com a representação dos comportamentos reconhecidos como próprios do seu tempo.

A tragédia e o universo de comunicação de massa

Em A falecida (1953[1994]), acompanhamos o drama de Zulmira, que, sentindo-se enferma, pressente que não tardará a morrer e faz os preparativos para o velório encomendando o caixão mais caro que encontra. Como deseja um enterro suntuoso, revela ao marido o nome de um homem (que depois sabemos ser seu ex-amante) que poderá financiar os funerais. Quando Zulmira morre, Tuninho consegue extorquir o dinheiro, mas, para se vingar, compra o caixão mais barato que encontra e vai gastar o fruto da extorsão apostando contra a assistência no jogo de futebol do Maracanã. Ao baixar do pano, o marido está gritando de joelhos, a atirar as cédulas para o ar, o rosto mergulhado nas mãos, soluçando "como o mais solitário dos homens".

Diferentemente do que ocorria com as peças do ciclo anterior, nesta, como em quase todas as demais tragédias cariocas (A serpente (1970[1994]) é exceção), a ação deixa de se concentrar num único espaço e as personagens são apresentadas deslocando-se no cotidiano. Sem que haja indicações precisas (uma rubrica fixa o tempo "Ação: atual", e o espaço "Local: Rio de Janeiro"), os acontecimentos de A falecida (1953[1994]) são estruturados em três atos: no primeiro, Zulmira vai à cartomante; no segundo vai à funerária, pede um caixão de luxo e indica a pessoa que pode financiá-lo; no terceiro, a heroína morre, Tuninho encontra-se com Pimentel e realiza sua vingança.

Apesar de nas tragédias cariocas as cenas se desenrolarem em espaços diversificados e o tempo ser pouco mais distendido não há fragmentação da ação porque as peças mantêm forte unidade cênica por meio da concentração sobre as tensões humanas. Resulta disso que o regime de encenação exigido pelo texto viabiliza o deslocamento das personagens mediante alto grau de seletividade dos elementos que compõem o universo teatral e o espaço vazio do palco se torna elemento estruturador de grande funcionalidade, pois os ambientes se adensam por meio de verdadeiros coups de thêatres, em que as "personagens é que por vezes, segundo as necessidades de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes" (RODRIGUES, 1993b, p. 733).

Em vez de um cenário representando os diferentes espaços cênicos, como ocorre em Vestido de noiva (1943[1994]), por exemplo, temos, em A falecida (1953[1994]), algumas "indicações sintéticas dos multiplos ambientes", compostas de elementos criteriosamente selecionados para preencher o palco e dar forma ao microcosmo da peça. A opção por uma ambientação vazia e delimitada pelo "fundo de cortinas" acarreta em os cenários serem montados por meio de gestos, de mímicas, da postura das personagens e do próprio diálogo, como ocorre nesta cena, do primeiro ato:

> *([...]Luz sobre Zulmira, que entra, com um banquinho na mão. Coloca o banquinho no centro do palco. Senta-se nele, põe a mão no queixo, numa atitude de* O Pensador*, de Rodin. Entra Tuninho[... aflito. Está diante de um imaginário banheiro. Torce o trinco invisível.)*
>
> TUNINHO — Tem gente?
>
> ZULMIRA — Tem.
>
> *(Tuninho anda de um lado para o outro.)*
>
> TUNINHO *(baixo)* — Espeto!
>
> *(Hesita e decide-se.)*
>
> TUNINHO — Vai demorar?
>
> ZULMIRA — Muito, não.
>
> *(Tuninho passa as costas da mão no suor da testa.)*
>
> TUNINHO — Vê se anda! (RODRIGUES, 1994c, p. 737)

Na leitura, depreendemos o espaço pela referência "imaginário banheiro" e pelos gestos e mímicas produzidos. Na récita, o expectador tem de se empenhar em compor a cena guiando-se apenas por gestos e falas – verdadeiros clichês. As tragédias cariocas fixam um tipo de cenografia assentada sobre aquilo que se costuma chamar no jargão teatral de "poder imaginativo", definido por Coleridge como "passageira semicrença de que se alimenta o expectador, e que se apoia numa voluntária contribuição de sua parte" (*In* WRIGHT, 1992, p. 25).

As tragédias cariocas retomam e reaproveitam soluções experimentadas nos contos, nos quais as coordenadas de espaço e tempo se resumem sempre a indicações essenciais para a composição da cena. E, ao empregar semelhantes mecanismos de referencialização, a imaginação do leitor do texto teatral tem de se esforça para suprir a ausência de materialidade exigida pelo texto: a cena vivida no palco pelos atores. Por outro lado, por ter acesso direto às indicações cênicas do autor, cabe ao leitor a tarefa de construir, na imaginação,

o espaço em que a cena se desenrola, trabalho que em muito excede o despendido na narrativa romanesca.

As tragédias cariocas projetam luz sobre o mundo da ficção por meio de uma convencionalidade teatral franca e simples. Em **A falecida** (1953[1994]), o ambiente do bilhar é fixado por meio dos gestos das personagens, da seleção de poucos objetos (tacos) que compõem a cena e pelo fato de Oromar, sempre que um parceiro dá uma tacada diz[er] "Pimba!". Os ambientes da peça (a casa de madame Crisálida, o bilhar, o quarto, a funerária, o Maracanã, etc) dependem antes de tênues indicações que de minuciosas marcas referenciais. A visualidade do espaço é garantida, não só pela seleção rigorosa dos objetos presente na cena, mas principalmente pela manipulação do proxemico das personagens.

Nos dois primeiros atos de **A falecida** (1953[1994]), penetramos no universo ficcional por meio de Zulmira. Com exceção de poucas cenas (como a que Tuninho joga bilhar com os amigos e a que se passa na funerária, quando chega a notícia da morte da filha do bicheiro Anacleto), a protagonista é fio condutor da narrativa. Ao morrer a heroína, no final do segundo ato, o dramaturgo contorna o risco de decrescimo da tensão trazendo Zulmira de volta à cena por meio de *flashbacks* que fornecem (para Tuninho e para o leitor) a revelação de aspectos da personalidade feminina e ajudam na interpretação da peça. Embora Zulmira continue presente em cena (vivendo os acontecimentos reconstituídos pelo relato de Pimentel), o mundo da ficção nos é apresentado a partir da perspectiva do ex-amante, financiador do enterro. Ao oscilar de Zulmira para Pimentel, acompanhando o deslocamento da temática, **A falecida** (1953[1994]) faz o leitor sentir, profunda e pateticamente, os efeitos da sucessão das situações dramáticas e das alterações processadas nas motivações dos protagonistas.

Nas tragédias cariocas, todos os acontecimentos capitais acontecem dentro do universo cênico e, até quando recorrem à nar-

ração, as peças optam por um regime de encenação que se origina do próprio relato, como ocorre com os *flashbacks*: em **A falecida** (1953[1994]), quando Pimentel começa a fornecer os detalhes do romance que manteve com Zulmira, a rubrica informa que se abre uma luz azul e espectral sobre a cena evocativa. Depois disso, narração e dramatização se alternam enquanto Pimentel passa de um espaço a outro, narrando para Tuninho e vivendo com Zulmira, quase simultaneamente, os acontecimentos. Para tanto, basta que a personagem se desloque de um ambiente (delimitado pela iluminação) para o outro: "Pimentel dentro da luz é um homem e fora, outro". As rubricas estabelecem um regime de monitoração para a encenação da ação que se fixa no essencial — sem qualquer obstáculo a dificultar a movimentação cênica das personagens.

A caracterização das personagens otimiza o despojamento cênico: na abertura de **A falecida** (1953[1994]), madame Crisálida é apresentada pela rubrica "com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo". O retrato prosaico da cartomante completa-se com as falas que ela produz (quando emblematicamente alerta Zulmira para tomar cuidado com uma mulher loura), e com o detalhe significativo da perda do sotaque para cobrar a consulta, pormenor que funciona como indício da venalidade e do charlatanismo da vidente.

Zulmira é caracterizada pelas ações que realiza e pela fé num mundo irracional, decifrado pelas cartas. O vaticínio da vidente é o que desencadeia os acontecimentos e sela o destino dos esposos, pois a vaga menção à "mulher loura" logo se revela como a mola dramática da peça, que faz a heroína esquecer a causa motivadora da consulta: perguntar se estava doente do pulmão e se Tuninho ia arranjar novo emprego. Ao desconfiar que sofre de doença galopante, a heroína se torna vítima de uma fatalidade externa e estranha ao universo cênico. Entretanto, Zulmira concretiza a fatalidade que imaginariamente se abate sobre ela em Glorinha, pois, motivada

pelo fato de que a prima deixou de cumprimentá-la, acredita que a doença que a devora é decorrência de um trabalho encomendado na macumba. Só no terceiro ato, Tuninho (bem como o expectador/leitor) descobrirá que Glorinha deixou de cumprimentá-la porque flagrou-a de braços dados com o amante e finalmente se pode compreender porque Zulmira transforma Glorinha em bode expiatório: personificação de sua má consciência.

Movida por um sentimento ambíguo, é bem possível que ela incentive o esposo a seduzir sua prima para aplacar seu sentimento de culpa. A heroína vê na outra um caráter austero (ela sequer vai à praia, para não usar maiô, e tem nojo do amor, o maior "pudor" do Rio de Janeiro), até descobrir a causa de tamanho recato: um câncer obrigou Glorinha a extrair um seio. O enterro ideal de Zulmira ganha, neste momento, um ingrediente extra: ela deseja ser vestida, nos preparativos para o velório, perante todas as mulheres do bairro, para que vejam que ela não tem um dos seios mutilados como Glorinha. Zulmira passa a desejar a própria morte para livrar-se, não só do destino miserável, de privações, e do sentimento de culpa que a consome, mas também para vingar-se de Glorinha, impressionando-a com um enterro de luxo.

Quando a personagem morre, no final do segundo ato, faltam alguns detalhes da sua caracterização e é o *flashback* fornecido pelo relato de Pimentel que faz Tuninho (e o público) conhecerem as razões que a levaram a trair o marido e a ser inimiga de Glorinha. Retardar a apresentação desses detalhes para que o público tome consciência ao mesmo tempo em que Tuninho é procedimento de notável efeito cênico, que torna simpático e profundamente patético o ponto de vista do marido traído.

Tuninho caracteriza-se pela paixão pelo futebol e por estar desempregado, vivendo na malandragem, com o que resta da indenização. No último ato, quando toma a iniciativa da ação, ao saber que fora traído por Zulmira no banheiro de uma sorveteria, com

um homem que ela sequer conhecia, o marido ultrajado não vacila em realizar sua vingança: a situação o enche de coragem e o faz agir sem escrúpulos, arrancando uma enorme quantia de Pimentel para dar o pior enterro que podia à mulher e ir desperdiçar o dinheiro no jogo de futebol.

A falecida (1953[1994]) é exemplar a respeito de como as tragédias cariocas retomam e reelaboram os contos. A peça tematiza a frustração: pessimista ao extremo, a ideia central é a de que, ao homem, só resta o logro, a ilusão absurda e vã, uma vez que não há como compensar o sofrimento e a solidão de uma vida consumida pela miséria. Ao pressentir que a morte se aproxima, mas consciente de que a miséria a impede de consultar-se com um médico bacana, que até piano tem no consultório (como ocorre com sua inimiga imaginária, Glorinha), Zulmira tem de se conformar com a consulta ao Dr. Borborema, que diagnostica como simples gripe a doença que a corrói. A ilusão de Zulmira em ter um enterro de luxo passa a ser a compensação que resta, único meio de que dispõe para não ser humilhada até na hora da morte. Mas nem isso será concedido; e não fosse o fato de, na preparação para os funerais, ela ter sido vestida na presença das mulheres do bairro (para que vissem que ela não é mutilada de um seio) e nenhuma compensação (se se pode considerar isso uma compensação) existiria.

Noutro nível, como já vimos a frustração de Zulmira decorre de incompatibilidades conjugais, como ocorre no aparte do segundo ato, em que ela diz que traía porque o esposo lavava as mãos continuamente durante toda a lua de mel.

> *(Ergue-se Zulmira. Vem à boca da cena.)*
>
> ZULMIRA (*dolorosa*) — Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer, sabe o quê?
>
> PIMENTEL — Não.
>
> ZULMIRA *(num grito triunfal)* — Lavar as mãos!

> PIMENTEL — E daí?
>
> ZULMIRA — Achas pouco? Lavava as mãos como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua de mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos... Ele virava-se para mim e me chamava de fria. (RODRIGUES, 1993b, p. 771)

Ao interpretar a atitude de Tuninho como nojo, Zulmira, tal qual a esposa do conto "Cansada de ser fria", torna-se disponível sentimentalmente, presa fácil de aventuras extraconjugais.

O tema da frustração masculina efetiva-se por meio da trajetória de Tuninho (desempregado, que, como tantos outros da galeria de AVCEÉ... passa o tempo entre outros desocupados no bilhar). Traído pela esposa, ele acaba jogando para o alto, no meio da multidão, todo o dinheiro que conseguira extorquir de Pimentel. O amante de Zulmira paga pelo enterro de uma aventura amorosa do passado mais do que pagou pelo enterro da própria mãe. Como se percebe, nenhuma compensação, só a ilusão resta neste universo.

O conto "O chantagista" desenvolve temática similar à de **A falecida** (1953[1994]). Os enredos apresentam como acontecimento central a chantagem praticada contra Osvaldo e Pimentel, respectivamente. Ainda que apresentem ações diversas nos desenlaces, as duas narrativas se identificam no ponto em que o recebimento da propina desencadeia atitudes que beiram à loucura, pois o que resta para os protagonistas é a frustração. Assim, enquanto na rubrica final, Tuninho soluça "como o mais solitário dos homens" (p.779), no conto, o narrador comenta que "extingue-se na alma" de Fernandinho "toda a alegria do dinheiro"(p.779).

As personagens e as circunstâncias que as envolvem apresentam semelhanças. No início da ação de "O chantagista", D. Zuleica (interessante notar a semelhança dos vocábulos: ZULeica/ZULmira) é a personagem em torno da qual gravitam as demais. Ao morrer e deixar suas cartas pessoais, ela dá ensejo à chantagem

que o genro efetuará. Em **A falecida** (1953[1994]), a mãe é uma personagem secundária; Zulmira é que morre, tendo antes fornecido a indicação dos procedimentos para que a chantagem se realize. Ao passo que, no conto, a chantagem é propiciada pelo descobrimento da correspondência íntima, na peça, a situação é mais complexa, uma vez que, pouco antes de morrer, já quase isenta de cobranças morais e éticas, Zulmira induz o marido a extorquir um homem cuja identidade não revela e que pode financiar o enterro suntuoso com o qual ela sonhava.

Fernandinho e Tuninho (note-se a semelhança estabelecida pelos diminutivos) desempenham função similar nas duas narrativas. Não fossem os graus de parentesco com as falecidas serem diferentes — aquele é genro, este marido —, e o fato de Fernandinho ser movido pela venalidade, ao passo que Tuninho é levado pelos acontecimentos, e poder-se-ia afirmar que há, na peça, uma transposição da personagem do conto.

Apesar das semelhanças apontadas, a peça apresenta um grau de complexidade que em muito excede o do conto. Em "O chantagista", o autor recorre a uma estratégia elementar de construção do enredo: Fernandinho decide chantagear Osvaldo a partir da descoberta da correspondência íntima de sua sogra, d. Zuleica; na peça, Tuninho é forçado, pela própria esposa, a ir buscar dinheiro para o enterro dela à casa de um sujeito que ele não sabe quem é e por que ele financiaria um caixão de luxo. A ignorância da personagem possibilita que a revelação se faça por meio do *flashback*.

Se no conto o narrador fala a partir do ângulo de visão de Fernandinho, fazendo o leitor tomar conhecimento dos fatos e emoções ao mesmo tempo em que são vividos e experienciados pela personagem; na peça, Tuninho e o leitor tomam consciência de que Zulmira e Pimentel foram amantes e dos detalhes mais sórdidos do romance por meio da representação que brota do relato de Pimentel. O dramaturgo usa o artifício de levar o leitor a vivenciar, por meio de

flashback, os motivos que impeliram Zulmira à prática do adultério, a frustração de Tuninho, e a reação de Pimentel, ao ser extorquido.

Nos contos, o fato de os acontecimentos da história serem apresentados quase sem preparação explica-se pela concisão constitutiva do enredo do gênero conto e pela filiação ao folhetim, donde derivam efeitos de surpresa e a necessidade de adequação dos acontecimentos a uma estrutura temática caracterizada pelo rasgo final abrupto e pela revelação bombástica. No desfecho de "O chantagista", o advérbio "súbito", que inicia a segunda oração do parágrafo final, é bom exemplo desse modo de preparação do desfecho: sem delongas ou aprofundamento na psicologia das personagens. O expediente faz explodirem imagens das profundezas da alma, reveladoras da imprevisibilidade da reação humana.

É o mesmo que ocorre com Tuninho, cuja importância periférica de esposo infeliz vai-se forjando pela falta de perspectiva de vida (ele passa o tempo com os amigos no bilhar e deseja senão arranjar dinheiro para apostar no time de sua predileção), e pela incomunicabilidade com a esposa (ele dorme e ronca enquanto Zulmira tenta, freneticamente, que ele opine sobre quem é a loura da profecia feita pela cartomante). No último ato ocorre brusca mudança: Tuninho chega à casa de Pimentel, força o encontro com o ex-amante de sua esposa e, fingindo-se primo dela, ouve os detalhes acerca do adultério. Motivado pelo desespero, ele revela súbita agressividade e cobra uma quantia exorbitante para o enterro, ameaçando vir depois buscar dinheiro para a missa de sétimo dia.

Por meio do acúmulo de detalhes a peça nos prepara para aceitarmos os motivos que conduzem o protagonista a realizar a cruel vingança contra a esposa e para compreendermos o seu desespero ao jogar para o alto, em meio a xingamentos dirigidos à plateia do Maracanã, o dinheiro conseguido com a extorsão. No primeiro ato, discutindo futebol com os amigos, ele diz:

> TUNINHO — Vou te dizer mais: estou desempregado e outros bichos. Quer dizer, na última lona. Mas estou tão certo, tão certo, que vai ser uma barbada daquelas, que te juro, sob minha palavra de honra, que se eu tivesse dinheiro, sabes o que eu ia fazer, no domingo, queres saber?

E completa:

> [...] Eu entrava no Maracanã. Muito bem. Vamos dar, de barato que umas cem mil pessoas assistam ao jogo.[...] Não importa. Até aí morreu o Neves. Pois eu, se tivesse dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara de duzentas mil pessoas, desacatando. 'Seus cabeças de bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!' Te juro, que ia fazer a minha independência, que ia lavar a égua. (RODRIGUES, 1994[1953]), p.736)

Comparemos essas falas do início do primeiro ato com as do final, em que a situação da personagem é comovente e dramática pela forma que passa da euforia ao aniquilamento moral, resultante da frustração e da revolta impotente. Observe-se como Tuninho ensaia cumprir a ameaça feita no início da peça, mas o grito de guerra do torcedor apaixonado – TUNINHO ¾ Casaca! Casaca! A turma é boa! é mesmo da fuzarca! Vassssssco! – transforma-se em soluço pungente, de homem consciente da sua miséria: "(Tuninho cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens)" (1953[1994]).

Outro elemento: ao passo que, no conto, Fernandinho assassina a esposa motivado pela frágil insinuação de traição feita por Osvaldo, ex-amante de sua sogra, a quem ele prezava como pura virtude; na peça, a situação é mais elaborada porque é a própria esposa que insinua a prática do adultério, confirmado depois pelo relato de Pimentel, e porque, quando Tuninho descobre a traição de Zulmira, ela já está isenta da possibilidade de que ele possa defender a sua honra, matando a mulher infiel. O mesmo tipo de diferença

entre Pimentel e Osvaldo: no conto, Osvaldo afirma que Fernandinho será traído porque este é o único modo de manter alguma altivez perante seu extorsionário; na peça, Pimentel, constrangido pelo próprio marido a pagar o enterro da ex-amante, vinga-se contando os detalhes sórdidos do romance.

Ao que parece, a seccionalização da obra de N. Rodrigues em blocos distintos decorre de a crítica não valorizar adequadamente que o teatro e os folhetins se nutriram reciprocamente não só de temas, mas também de processos técnicos, estilísticos e formais. E, à diferença da abordagem que concebe a obra rodriguiana como se ela apresentasse limites bem marcados, a nossa posição é de que ela deve ser tomada no conjunto e em sua globalidade, como um todo orgânico, em que os elementos que estão na periferia, ainda que apareçam menos, são primordiais para a configuração do todo.

O legado: universalidade e traço característico

O teatro de N. Rodrigues ostenta o mérito de ter aberto caminhos seguros para a conquista da dupla demanda de integrar a dramaturgia brasileira ao momento universal e de nacionalizar a nossa cena – os dois "trancos" no jargão de A. Machado. Os contos de AVCEÉ... foram de fulcral importância, pois forneceram elementos que permitiram a evolução para um modelo que aproxima o drama da existência social de uma humanidade suburbana, às voltas com suas pequenas – mas interessantes – misérias morais, e forjaram o suporte para que o autor substituísse o modelo assentado sobre a ideia de tragédia grega por outro mais identificado com o meio e com o momento.

Se **Vestido de noiva** (1943[1994]), é unanimemente incensada por ter emparelhado o teatro nacional ao do resto do mundo, a partir de **A falecida** (1953[199]) N. Rodrigues encontrava solução consistente para a necessidade de criação de uma literatura dramática nacional, dotada de características próprias, pois soube analisar

a sociedade brasileira e uma gama de tipos e caracteres de várias categorias, dando a eles um toque de universalidade. Tomando de empréstimo a formulação de M. de Assis (1997, p. 21), poder-se-ia dizer que o autor apresenta "certo sentimento íntimo que o torna homem de seu tempo e do seu país", sem se limitar, todavia, a uma concepção empobrecedora que tenta captar o espírito nacional meramente retratando assuntos locais, haja vista que as tragédias cariocas extraem o eterno do que é desesperadamente fugaz.

Cabe, pois, a N. Rodrigues o mérito de ter sido desbravador de trilhas que propiciaram não apenas a conquista da atualização, senão também a criação de um estado de espírito nacional para a nossa dramaturgia. Parodiando Mário de Andrade podemos dizer que universalização e traço característico – duas marcas de N. Rodrigues são. Devidamente alargadas pela posteridade, essas conquistas constituem importante legado, capaz de colocar o autor de **Vestido de noiva** (1943[1994]), e de **A falecida (**1953[199])), entre os mais importantes da nossa dramaturgia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. "O movimento modernista". In: ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo/Brasília: Martins/INL/MEC, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Disponível em https://monoskop.org/images/9/95/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol1.pdf. Acessado em 16.05.2012.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ASSIS, Machado. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado. **Crítica e variedade.** São Paulo: Globo, 1997.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMARGO, Joracy. **Deus lhe pague**. Educadora, São Paulo, (1932[1939]).

CASTRO, Ruy. **O Anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.** São Paulo: UNESP, 1995.

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). **Décio de Almeida Prado — um homem de teatro.** São Paulo: Edusp, 1997.

LINS, Álvaro. **Os Mortos de sobrecasaca**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1963.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

_____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PRADO, Décio de Almeida. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIBEIRO, Maria Lucia Campanha Rocha. **Drama, matéria da primeira página**: o trânsito da informação em Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, 1981. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1981.

_____. **Nelson Rodrigues:** trágico, então moderno. Rio de Janeiro: ed. da UFRJ, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **Cem contos escolhidos**: A vida como ela é... Rio de Janeiro: J. Ozon, 1961. 2 v.

_____. **A coroa de orquídeas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

_____. **Teatro completo**; organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. Teatro desagradável. **Dionysos**, São Paulo, v.1, nº.1, p. 16-21, 1949.

_____. **A vida como ela é...** O homem fiel e outros contos. Seleção de Ruy de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática, 1993.

WRIGHT, Edward A. **Para comprender el teatro actual**. México.

Recepção e produção acadêmica sobre a obra de Milton Hatoum: circulações[43]

Juciane Cavalheiro

Autor de quase uma dezena de livros, Milton Hatoum, renomado romancista com diversos prêmios na carreira, incluindo Prêmio Jabuti para todas as suas quatro primeiras narrativas e, ainda, um Prêmio Portugal Telecom para o romance *Cinzas do Norte* (2005), é um escritor presente e ativo nos mais diversos contextos e cenários. Publica, em 1979, seu primeiro e único livro de poesia[44]. Dez anos depois, pela Companhia das Letras, lança *Relato de um certo Oriente*, com o qual inicia uma profícua carreira literária.

A memória, desde a narrativa de estreia, é um dos temais centrais de sua prosa. Publica, 11 anos depois de *Relato*, o seu segundo romance, *Dois irmãos*: "com ingredientes de best-seller, revela também a trajetória de filhos de emigrantes libaneses – um, vinculado à racionalidade meticulosa daqueles que aportam e precisam vencer, outro, seduzido pelas intempéries emocionais advindas da vida brasileira" (GAMAL, 2009, p. 243). São, ao longo de vinte anos, mais de 200 mil exemplares vendidos.

---

43 Trata-se de resultado parcial de minha pesquisa de Pós-Doutorado "Memória, alteridade e recepção crítica da obra de Milton Hatoum", realizada no Programa de Pós-graduação em Literatura da UnB, supervisão de Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior, pela CAPES. Processo - 88887.505610/2020-00.

44 HATOUM, Milton. Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas. Poemas de Milton Hatoum. Fotografia de Isabel Gouvêa, João Luiz Musa e Sônia da Silva Lorenz São Paulo: Diadorim, 1979.

Em *Cinzas do Norte*, terceiro bem sucedido romance, no lugar dos imigrantes libaneses, a figura do imigrante português fica ao fundo, no parentesco paterno de Mundo. Temos, ao contrário dos dois primeiros romances, não um deslocamento de imigrantes, mas "um movimento migratório do interior para a capital, do bairro periférico para o centro de Manaus, e deste para a Vila Amazônia: centro de produção e exploração da juta (...)" (VIEIRA, 2013, p. 148).

Órfãos do Eldorado, quarta obra de Milton Hatoum, foi encomendada pela editora escocesa Canongate, para integrar a coleção The Myths – projeto do editor Jamie Byng, uma série composta por dezesseis narrativas de escritores de nacionalidades diversas. Além da edição pela Companhia das Letras, a novela foi publicada em quinze países.

Estreia, em 2009, uma coletânea de contos, *A cidade ilhada*. Em sua maioria, publicados anteriormente em outros suportes. Do total de quatorze contos, seis inéditos em português[45], os demais publicados no Brasil e/ou no exterior[46], mas reescritos para esta edição.

Em 2013, reúne, em *Um solitário à espreita*, 96 crônicas publicadas nos últimos anos. Sua produção de crônicas começa, de forma mais sistemática, de 2005 a 2007 na revista *EntreLivros*. A partir de 2008, escreve na coluna que assina até hoje no jornal *O Estado de S. Paulo*. *Um solitário* é a compilação de textos publicados principalmente nestes dois suportes. Hatoum[47], em entrevista concedida a Gremião Neto, afirma: "Muitas crônicas, na verdade, são quase exercícios de ficção, porque esboço alguns estudos de personagens, ou alusões a personagens de outros romances" (2019, p. 436).

45 "Um oriental na vastidão", "Dois poetas da província" (já publicado na França), "O adeus do comandante", "Manaus, Bombaim, Palo Alto", "Encontros na península" e "Dançarinos na última noite" (HATOUM, 2009, p. 121).
46 Ver notas do autor (2009, p. 121-123).
47 Milton Hatoum: um escritor à espreita da linguagem. [Entrevista concedida a] Aídes José Gremião Neto. In: Soletras. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. N. 38, jul.-dez. 2019, UERJ.

Inicia, em 2017, a publicação da trilogia *O lugar mais sombrio*, com o romance *A noite da espera*. Em 2019, lança o segundo volume, *Pontos de fuga*. Esboça a trilogia durante onze anos. Em julho de 2020, lança, pela Páginas editora, *Sete crônicas*, já presentes em *Um solitário à espeita*, mas escolhidas pelo autor para compor este livro, do qual 50% das vendas serão destinados para quatro ONGs que cuidam da causa indígena[48].

Trarei um panorama preliminar que venho construindo acerca da recepção da obra e da fortuna crítica de Milton Hatoum. Neste trabalho em específico, restrito à produção acadêmica monográfica produzida (teses e dissertações): a) número de teses e dissertações sobre sua obra, de modo a acompanhar a linha temporal de trabalhos defendidos, b) mensuração do quantitativo de defesas distribuído por regiões, c) distribuição das obras segundo as variantes ano e instituição, d) pesquisadores sobre Milton Hatoum, considerando a relação pesquisador/orientador.

Teses e dissertações sobre a obra de Milton Hatoum

O Catálogo da Produção de Teses e Dissertações sobre as obras de Milton Hatoum foi coletado de 6 de fevereiro de 2020 a 6 de junho de 2020. As bases de busca foram: a) no catálogo de teses e dissertações da CAPES[49], com a palavra-chave “Milton Hatoum”, totalizando 157 entradas para teses e dissertações; b) no Google acadêmico, entrada “Milton Hatoum”, somente buscamos teses ou dissertações; c) no CNPq, entrada “Milton Hatoum”; d) na BDTD (Biblioteca Digital de Teses e Dissertações); e) no repositório de todas as instituições em que foram encontradas, nas buscas de “a”

48 São elas: Centro de Medicina Indígena, Amism Sateré Mawe, Parque das Tribos e Operação Amazônia Nativa.

49 Disponível em: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/. Acesso de 06 de fevereiro a 06 de junho de 2020.

a “d”, no mínimo, um trabalho acadêmico sobre a obra de Milton Hatoum; f) nas referências das teses e dissertações encontradas.

Encontramos, de 1996 até 2019, um total de 53 teses defendidas no Brasil e quatro no exterior, assim distribuídas quanto ao número de teses por ano:

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

Quanto à distribuição de teses no decorrer dos anos, percebe-se que a partir de 2003, com exceção de 2017, no mínimo uma tese foi defendida. Na última década, há uma média de quatro teses em que obras de Milton Hatoum foram temas de pesquisa.

Relativo ao levantamento de dissertações sobre as obras de Hatoum, obtivemos, de 1998 até 2019, um total de 130 dissertações: 127 defendidas em Programas de Pós-graduação no país e três no exterior. Abaixo, listamos o ano da defesa e o quantitativo de trabalhos.

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

A primeira dissertação realizada sobre a obra de Milton Hatoum ocorreu em 1998. A partir de 2002, no mínimo um trabalho foi realizado por ano. Os anos 2010, 2013 e 2017 foram os anos em que mais trabalhos foram realizados sobre as obras de Hatoum, respectivamente treze, quinze e treze dissertações.

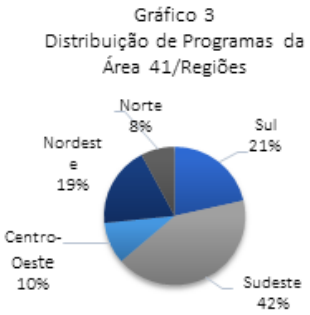
Temos, portanto, em nossos dados, 57 teses e 130 dissertações, o que totaliza 187 produções acadêmicas monográficas (dissertações e teses) realizadas sobre a obra de Hatoum nas duas últimas décadas. Contabilizando as dissertações e teses, os anos mais expressivos foram 2010 e 2013, respectivamente dezoito e vinte trabalhos. Nos dez primeiros anos, uma média de três teses/dissertações defendidas por ano. Na última década, esta média passou para quinze teses/dissertações defendidas sobre a obra de Hatoum.

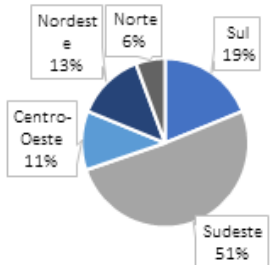
Mensuração do quantitativo de defesas distribuído por regiões

Quanto aos Programas de Pós-Graduação, das 53 teses defendidas no Brasil, apenas duas não estão concentradas na Área de Linguística e Literatura – Área 41 da CAPES. Das 130 dissertações, 115 estão concentradas na Área de Linguística e Literatura, seis em Programas de Pós-graduação em Sociologia, três no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia (Área Interdisciplinar), duas em Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, uma em Memória: Linguagem e Sociedade (Área Multidisciplinar), uma em Filosofia, uma em Psicologia e uma em Arquitetura e Urbanismo. Na Área de Linguística e Literatura, as teses e dissertações sobre a obra de Hatoum estão distribuídas em Programas de Pós-Graduação em Letras, Literatura, Estudos Literários/Comparados/Lusófonos/Portugueses, Literaturas de Língua Portuguesa/Românica, Literatura Brasileira/Comparada, Teoria da Literatura, Literatura e Cultura, Literatura e Interculturalidade, Letras e Linguística, Estudos da Linguagem, Linguística, Linguística Aplicada e Letras e Artes.

De acordo com o documento de Área de Linguística e Literatura[50], temos, atualmente, 154 Programas de Pós-Graduação, nível Acadêmico, ativos na Área 41: 65 no Sudeste, 33 no Sul, 29 no Nordeste, 15 no Centro-Oeste e 12 no Norte. É um número bastante significativo de Programas existentes na Área, sobretudo se observarmos a evolução do número de Programas nas duas últimas décadas[51]: em 2000, havia apenas 66 Programas existentes, dos quais somente um, e apenas com oferta de Mestrado, na região Norte. Nos últimos anos tivemos, além de uma expressiva evolução do número de Programas da Área de Linguística e Literatura, a criação de novos Programas em todas as regiões do país.

Abaixo trazemos dois gráficos: a) distribuição, por regiões, dos Programas da Área de Linguística e Literatura; b) distribuição das 53 teses defendidas no Brasil nas cinco regiões geográficas.





Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa e do Documento de Área – Área 41.

50 Disponível em http://www.uab.capes.gov.br/images/Documento_de_%C3%A1rea_2019/Linguistica_e_Literatura.pdf

51 A Área como um todo é muito grata ao excelente trabalho realizado pelo professor Dermeval da Hora, coordenador de Área durante o triênio 2010-2012 e quadriênio 2013-2016, que descentralizou os Programas, de forma a expandi-los a regiões em que havia uma demanda em aberto. Permaneceu na coordenação de Área de 04/07/2011 a 31/03/2018.

Ao considerarmos o percentual de Programas da Área 41 existentes em cada uma das regiões e o quantitativo de teses defendidas, constatamos um equilíbrio quanto à distribuição de pesquisas sobre Milton Hatoum, por regiões no Brasil.

Na região Sudeste estão concentrados 42% dos Programas da Área de Linguística e Literatura e 51% das teses defendidas; no Sul, 21% dos Programas e 19% das teses defendidas; no Nordeste, 19% dos Programas e 13% das teses defendidas; no Centro-Oeste, concentram-se 10% dos Programas e 11% de teses defendidas. No Norte, somente uma das três teses defendidas sobre Hatoum é de um Programa de Pós-graduação da Área de Linguística e Literatura. Na região Norte, o percentual é de 6% do total de teses defendidas com relação às demais regiões brasileiras[52].

Quanto às instituições onde as teses foram desenvolvidas, dos 65 Programas da Área 41 existentes na região Sudeste, as teses realizadas sobre a obra de Milton Hatoum estão concentradas em nove Programas. Das 27 teses, quatorze estão concentradas no estado de São Paulo, das quais sete realizadas na USP; dez estão no estado do Rio de Janeiro, dentre as quais cinco foram defendidas na UFF; e as três demais, defendidas na UFMG.

Da região Sul, há uma distribuição equilibrada quanto ao número de teses nos três estados: quatro no Rio Grande do Sul, três em Santa Catarina e três no Paraná. Entretanto, distribuídas em apenas quatro Programas, do total de 33 Programas da Área de Linguística e Literatura existentes na região, porém, nem todos com oferta de Doutorado. No Nordeste, do total de 29 Programas, as sete teses realizadas sobre a obra de Hatoum estão concentradas em quatro Programas.

52 Os dois primeiros cursos de Doutorado aprovados na região Norte, da Área de Linguística e Literatura, são de 2013, um na UFPA, outro na UFT e, em 2019, na UFAC. Portanto, das teses defendidas até 2015, não haveria como alguma ter sido defendida em nenhum dos Programas de Pós-Graduação da Área de Linguística e Literatura nesta região.

Na região Centro-Oeste, cinco teses realizadas na UnB e uma na UFG. Na região Norte, duas na UFAM e uma na UFPA. No exterior, uma realizada na América do Norte, na University of Massachusetts, e três na Europa: uma na Universidade de Lisboa, uma na Université Rennes 2 e uma na Sorbonne, Paris 3.

Quanto às Dissertações, na região Sudeste, as pesquisas realizadas sobre a obra de Milton Hatoum estão distribuídas em quinze Programas. Das 51 dissertações, trinta estão concentradas no estado de São Paulo, doze no estado de Minas Gerais, oito no estado do Rio de Janeiro e uma no estado do Espírito Santo.

Da região Sul, há no total dezenove dissertações, cinco no Paraná, quatro em Santa Catarina e mais da metade concentrada no estado do Rio Grande do Sul, com dez pesquisas. Das dez dissertações defendidas na região Centro-Oeste, quatro foram realizadas na UnB, três na UFG, duas na UNEMAT e uma na Universidade Federal da Grande Dourados.

No Nordeste, do total de quinze dissertações realizadas sobre a obra de Hatoum, temos seis no estado da Bahia, três na UFAL, duas na Paraíba, duas no estado do Ceará, uma na UFRN e uma na UFPE. Da região Norte, um total de 32 dissertações defendidas nos últimos dezesseis anos, assim distribuídas: quinze no estado do Amazonas, oito no Pará, sete na UNIR e duas na UFAC.

Houve defesas de teses e dissertações sobre a obra de Hatoum em vinte estados brasileiros e no Distrito Federal, distribuídas entre 46 instituições de ensino superior. Houve, em outros três países, defesas realizadas em cinco instituições de ensino no exterior.

Distribuição das obras segundo as variantes ano/instituição

A distribuição das obras de Milton Hatoum escolhidas para a análise das teses e dissertações é a que podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 1

Obras de Hatoum/Objeto de investigação

Obras	Teses	Dissertações	Total
Relato de um certo Oriente	33	44	77
Dois irmãos	36	58	94
Cinzas do Norte	16	30	46
Órfãos do Eldorado	12	23	35
A cidade ilhada	-	5	5
Um solitário à espreita	1	3	4
Suplemento Folha de S. Paulo	1	-	1

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

Dois irmãos foi eleita por 94 pesquisadores. O que representa, do total de 187 trabalhos, 50% das dissertações e teses desenvolvidas. *Relato* é a segunda obra mais analisada: 44 dissertações e 33 teses. Na sequência, *Cinzas do Norte*, com um total de 46 pesquisas defendidas. *Órfãos do Eldorado* totalizou 35 trabalhos. *A cidade ilhada*, livros de contos de Hatoum, somente pesquisas de mestrado, no total cinco dissertações. *Um solitário à espreita*, coletânea de crônicas publicada em 2013, vem tendo uma boa recepção acadêmica, uma tese e três dissertações. De um texto que saiu no Suplemento Folha de São Paulo, uma tese foi defendida.

A distribuição de *Relato* por ano, instituição e nível é a que podemos observar no Quadro abaixo:

Quadro 2

Relato de um certo Oriente/Objeto de investigação

Relato de um certo Oriente (2009)	Ano	Instituição[1]	T (Tese) D (Dissertação)
	1996	UFMG	1 T
	1998	UNICAMP	1 D
	2000	USP	1 D
	2002	UFAL	1 D
	2003	UFPA	1 D
	2004	**UFMG** e UFAL	1 T e 1 D
	2005	**USP**, **PUC-Rio**, **UFAL**, UFRGS e UFPA	3 T e 2 D
	2006	**USP**, UFSC e USP	1 T e 2 D
	2007	**UFRJ**, **USP**, UNESP, UNESP, UFMG, UFJF, UnB, U. Lisboa	2 T e 6 D
	2008	**UFPR**	1 T
	2009	**UFF**, **UFRJ** e URI	2 T e 1 D
	2010	**UFF**, **UNICAMP**, **UFAL**, **UFRGS**, UnB, UFMG, UFAM e UFAM	4 T e 4 D
	2011	**UnB**, **UFF**, **UFSC**, UFSJ, UFAM e Sorbonne Nouvelle	3 T e 3 D
	2012	**UFPB**, **USP**, **U. Massachusetts**, USP e UFAM	3 T e 2 D
	2013	**UFMG**, **U. Lisboa**, UFPEL, USP, EFS, UNEMAT, UNIR	2 T e 5 D
	2014	**UNESP**, **Rennes 2**, UFRGS, UNICAMP, UEM, UFMG, UESB e UFAM	2 T e 6 D
	2015	**UFRGS** e USP	1 T e 1 D
	2016	**UFAM** e PUC-RS	1 T e 1 D

	2017	UFPel, PUC-SP e UFAM	3 D
	2018	**UNESP**, **UFG**, **Paris 3,** UNESP e UNESP	3 T e 2 D
	2019	**UFRGS**, **UNIOESTE**, **UnB** e UFPA	3 T e 1 D
Total			33 teses e 44 dissertações

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

A fortuna crítica de *Relato de um certo Oriente*, primeiro romance de Hatoum, desde a década de estreia, já comporta uma tese em 1996 e uma dissertação em 1998.

A primeira tese de nossos dados foi realizada pela Universidade Federal de Minas Gerais, por Luis Alberto Brandão. Em "Nação-ficção: comunidades imaginadas na literatura contemporânea", o pesquisador problematiza a formação de identidades coletivas em vários autores, entre eles Hatoum, no campo da literatura brasileira contemporânea.

"Entre orientes: a narrativa *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum", de autoria de Ana Cláudia e Silva Fidelis, realizada em 1998, na UNICAMP, é a primeira dissertação constante em nossos dados, cujo tema repousa exclusivamente sobre uma obra de Milton Hatoum, objetivando problematizar as imagens sobre a Amazônia ao analisar o *Relato* sob a perspectiva da construção de uma nova literatura para a região.

Das demais pesquisas realizadas sobre *Relato*, podemos observar que, de 2002 a 2019, ao menos um trabalho foi defendido por ano.

O estudo das obras de Milton Hatoum, no âmbito da pesquisa acadêmica monográfica, tem um número expressivo de pesquisas sobre *Dois Irmãos* (2000), um total de 94 pesquisas: 58 de mestrado e 36 de doutorado, assim distribuídas por ano e instituição:

Quadro 3

Dois irmãos/Objeto de investigação

Dois irmãos (2000)	Ano	Instituição	T (Tese) D (Dissertação)
	2004	UFMG	1 D
	2005	**USP**, PUC-RS, UFSM e UFPA	1 T e 3 D
	2006	**USP**	1 T
	2007	**UFRJS**, UNESP e UFJF	1 T e 2 D
	2008	**UFSC**, **UFPB**, UNIFRAN e UFPB	2 T e 2 D
	2009	**USP**, **UFRJ**, **UFRJ**, PUC-SP e UERJ	3 T e 2 D
	2010	**UnB**, **UFAL**, UFRGS, UFMG, UFU, UnB, UFAL, UFBA, UFAM e UFAM	2 T e 8 D
	2011	**UFSC**, **UnB**, UNICAMP, UFSJ e UFAM	2 T e 3 D
	2012	**UFF**, **UFPB**, **UFPB**, **U. Massachusetts**, UFPR, UFG, UFAM e UFAM	4 T e 4 D
	2013	**USP**, **UNESP**, **UERJ**, **U. Lisboa**, UFPel, USP, USP, UEFS, UNIR	4 T e 5 D
	2014	**UNESP**, **UnB**, **Rennes 2**, UFSC, UEM, PUC-SP, PUC-Minas e UFAM	3 T e 5 D
	2015	**UFRGS**, **USP**, **UFBA**, **UFPR**, **UFF**, USP, UERJ, UFMG, UEFS, UFAM e Paris 3	5 T e 6 D
	2016	**UNESP**, **UFRN**, PUC-RS, UNESP, UFF, UFF, UNIR e UNAMA	2 T e 6 D
	2017	UFRGS, UFSCar, UFF, UFG, UFRN, UFAM e UFAM	7 D
	2018	**UNESP**, **UFG, Paris 3** e UEA	3 T e 1 D
	2019	**UFRGS**, **UNIOESTE**, **UnB**, UFF, UFF e UEPB	3 T e 3 D
Total			36 T e 58 D

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

Os primeiros trabalhos defendidos sobre *Dois irmãos* (2000) também ocorreram na região Sudeste e devem ter sido iniciadas pouco tempo após o lançamento da obra. Em 2004, na UFMG, Tatiana Salgueiro Caldeira defende sua dissertação "Rede de histórias: identidade (s) e memória (s) no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum". Verifica como a memória do narrador, reconstituída por fragmentos e por múltiplas vozes, possibilita a reconstrução de identidades plurais e individualizadas. Uma das conclusões a que chega é a de que "a consciência presente do narrador é tecida pelos fios das sensações e imagens, depositados em um passado de lembrança, de momentos vivenciados pelo próprio sujeito e, também, pela consciência dos outros, consciência essa evocada pela sua memória" (2004, p. 122).

Maria da Luz Pinheiro de Cristo, em sua tese defendida em 2005, na USP, acompanha a construção/configuração dos narradores dos dois primeiros romances de Milton Hatoum. O percurso da pesquisa se deu através da análise dos manuscritos dos dois romances. De *Dois irmãos*, 16 versões foram disponibilizadas pelo próprio autor para a realização da pesquisa. Parte da premissa de que os dois narradores, em busca de suas histórias, procuram respostas para perguntas seculares, evidenciando suas "antigas cicatrizes". Verifica como o trabalho de escrita, a partir da construção dos narradores, opera uma rede em que estão presentes história, recepção, crítica literária, tradição literária, memória e a formação de identidades.

De *Cinzas do Norte* (2005), foram levantadas dezesseis teses e trinta dissertações, assim distribuídas por ano e instituição:

Quadro 4

Cinzas do Norte/Objeto de investigação

Cinzas do Norte (2005)	Ano	Instituição	T (Tese) D (Disser-tação)
	2006	**USP**	1 T
	2007	**UFRJ**	1 T
	2009	UFSC	1 D
	2010	UFRGS, UNIFRAN, UFMG, UFAM, UFAM e UFAM	6 D
	2011	UFPR, PUC-SP, UFSJ e UFAM	4 D
	2012	**UFPB**, **U. Massachusetts**, UFSC e UFAM	2 T e 2 D
	2013	**UNESP**, **U. Lisboa**, USP, UFBA, UEFS, UFPA, UFAC e UNIR	2 T e 6 D
	2014	**UNESP**, **Mackenzie**, **Rennes 2**, UEMA e UFAM	3 T e 2 D
	2015	**UFPR**, **UFBA** e UFMG	2 T e 1 D
	2016	**UNESP**, **UFRN**, PUC-RS	2 T e 1 D
	2017	UFPA e UFAM	2 D
	2018	**UFG**, **Paris 3,** UNESP, UFMG, UFPA, UFAM e UEA	2 T e 5 D
	2019	**UFRGS**	1 T
Total			16 T e 30 D

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

José Alonso Torres Freire e Daniela Birman acabam por incorporar às suas teses o então recém-lançado terceiro romance de Hatoum, *Cinzas do Norte*.

Na tese “Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum”,

realizada em 2006, na USP, Freire coloca em diálogo três obras de Milton Hatoum – *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* – e três de Dalcídio Jurandir (Pará 1909-1979) – *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960) e *Ribanceira* (1978). Interpreta os dois autores como "romancistas da cidade, leitores e intérpretes do espaço urbano em sua complexidade". Em Jurandir, há um "percurso circular"; em Hatoum, evidencia-se "o espaço e a opacidade da memória (2006, p. 7).

A partir do posicionamento fronteiriço do narrador, Birman também analisa os três primeiros romances de Milton Hatoum. Sua tese, defendida em 2007, na UFRJ, traz personagens "situados num posicionamento limítrofe: entre a família e fora desta, a cidade e seu exterior, entre dois tios, ou entre pai e filho em extremo conflito". Busca mostrar que esta localização potencializa a capacidade de enxergar o próprio universo com olhar estrangeiro (2007, p. 12).

De *Órfãos do Eldorado* (2008), 23 pesquisas de mestrado e doze de doutorado, assim distribuídas por ano e instituição:

Quadro 5

Órfãos do Eldorado/Objeto de investigação

Órfãos do Eldorado (2008)	Ano	Instituição	T (Tese) D (Dissertação)
	2009	UERJ e UFC	2 D
	2010	UNIANDRADE e UNIFRAN	2 D
	2011	UFPR e UFGJ	2 D
	2012	U. Massachusetts, PUC-SP, UNIR e UFAM	1 T e 3 D
	2013	UERJ, U. Lisboa, USP e UNIR	2 T e 2 D
	2014	UnB, UNESP, USFCar e UFES	1 T e 3 D
	2015	UFF e UFBA	2 T

	2016	UFRGS, UNESP, PUC-RS, UFAC e UNIFESSPA	2 T e 3 D
	2017	UNEMAT, UFPA, UFAM e UFAM	4 D
	2018	UFG, UFPA, UFAM e UNIR	3 T e 1 D
	2019	UFRGS e UEA	1 T e 1 D
Total			12 T e 23 D

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

A mais recente tese sobre *Órfãos do Eldorado*, realizada por Luis Adriano de Souza Cezar, em 2019, na UFRGS, é analisada em paralelo com os outros três primeiros romances de Milton Hatoum. Em sua pesquisa, defende que as narrativas culminam em "uma equação sem solução, pois os narradores assumem para si uma tarefa emperrada por dilemas de identidade, memória, origem, sexualidade e até mesmo da história de Manaus" (2019, p. 6).

De *A cidade ilhada* (2009), cinco pesquisas de mestrado, assim distribuídas por ano e instituição:

Quadro 6

A cidade ilhada/Objeto de investigação

A cidade ilhada (2009)	Ano	Instituição	Dissertação ou Tese
	2012	UNIMONTES e UFG	2 D
	2013	UnB e UFBA	2 D
	2015	PUC-SP	1 D
Total			5 D

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

De *Um solitário à espreita* (2013), três pesquisas de mestrado e uma de doutorado, assim distribuídas por ano e instituição:

Quadro 7

Um solitário à espreita/Objeto de investigação

Um solitário à espreita (2013)	Ano	Instituição	Dissertação ou Tese
	2016	UNIFRAN	1 D
	2018	**UNESP** e UNESP	1 T e 1 D
	2019	UERJ	1 D
Total			1 T e 3 D

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

Da *Folha de S. Paulo*, registra-se uma pesquisa de doutorado, realizada em 2003 na UFSC, além de uma significativa dissertação realizada por Marcelo Stella, em 2018, na USP, no Programa de Pós-graduação em Sociologia. O pesquisador lista 354 autores pós--redemocratização e dá destaque ao escritor manauara.

Quadro 8

Outras/Objeto de investigação

Outras	Ano	Instituição	Dissertação ou Tese
Folha de S. Paulo	2003	**UFSC**	1 T
354 autores pós-redemocratização Destaque Hatoum	2018	USP	1 D

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

Pesquisadores sobre Milton Hatoum, considerando a relação pesquisador/orientador

Quanto à orientação das 57 teses realizadas sobre a obra de Hatoum, há dois docentes[53] que orientaram duas pesquisas de doutorado, os demais orientaram uma tese cada. Doze orientaram tanto teses quanto dissertações sobre a obra do autor [54]. Vinte e dois orientadores tiveram mais de uma pesquisa de mestrado ou doutorado sob sua orientação.[55]

Onze pesquisadores realizaram tanto a pesquisa de mestrado, quanto a de doutorado sobre a obra de Milton Hatoum. A relação é a que podemos observar no Quadro abaixo:

Quadro 9

Pesquisadores/Dissertação e Tese sobre Hatoum

Pesquisador	Dissertação	Tese
Maria da Luz Pinheiro de Cristo	2000 (USP)	2005 (USP)
Jean Luiz Davino dos Santos	2004 (UFAL)	2010 (UFAL)
Fernanda Müller	2006 (UFSC)	2011 (UFSC)
Noemi Campos Freitas Vieira	2007 (UNESP)	2013 (UNESP)
Valter Villar	2008 (UFPB)	2012 (UFPB)

53 Gínia Maria de Oliveira Gomes, da UFRGS, e Benjamin Abdala Júnior, da USP.

54 Gínia Maria de Oliveira Gomes (UFRGS), Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC), Philippe Willemart (USP), Diana Junkes Bueno Martha (UNESP), Juliana Santini (UNESP), Maria Isabel Edom Pires (UnB), Belmira Magalhães (UFAL), Mirella Vieira Lima (UFBA), Wilma Martins de Mendonça (UFPB), Gabriel Albuquerque (UFAM), Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA) e Cláudia Poncioni (Paris 3).

55 Além dos doze docentes mencionados na nota anterior, Jefferson Agostini Mello (USP), Benjamin Abdala Júnior (USP), Márcio Roberto Pereira (UNESP), Vera Lúcia Bastazin (PUC-SP), Vera Lúcia Rodella Abriata (UNIFRAN), Stefania Chiarelli (UFF), Marcos Frederico Krüger Aleixo (UFAM e UEA), Marco Aurélio Coelho de Paiva (UFAM), Lileana Mourão Franco de Sá (UFAM) e Júlio César Barreto Rocha (UNIR).

Marcos Vinícius Medeiros da Silva	2009 (UFC)	2013 (UERJ)
Mariana Rocha Santos Costa	2010 (UFBA)	2015 (UFBA)
Victor Leandro da Silva	2011 (UFAM)	2016 (UFAM)
Ezilda Maciel da Silva	2013 (UNIFESS-PA)	2019 (UnB)
Vivian de Assis Lemos	2014 (UNESP)	2018 (UNESP)
Luís Adriano de Souza Cezar	2014 (UFRGS)	2019 (UFRGS)

Fonte: Autoria própria com dados da pesquisa.

Luís Alberto Brandão, da Universidade Federal de Minas Gerais, Stefania Chiarelli, da Universidade Federal Fluminense, Vera Lúcia Maquêa, da Universidade de Mato Grosso, e Gilson Penalva, da Universidade do Sul e Sudeste do Pará, são, ao mesmo tempo, orientadores de dissertações de mestrado e autores de teses de doutorado sobre Milton Hatoum.

Considerações finais

Em nossos dados, foi possível constatar uma recepção crítica acadêmica bastante favorável à obra de Hatoum: até o momento, 57 teses e 130 dissertações defendidas. Pesquisas realizadas nas cinco regiões geográficas do país: totalizando vinte estados brasileiros e o Distrito Federal. Sete pesquisas defendidas no exterior: quatro na França, duas em Portugal e uma nos Estados Unidos. As pesquisas foram realizadas em 46 instituições brasileiras e em cinco estrangeiras.

Temos, assim, uma diversidade de lugares de enunciação e uma contínua e expressiva linha temporal de trabalhos realizados sobre a obra de Hatoum: uma média de nove teses/dissertações defendidas por ano ao longo de duas décadas. Na última década, esta média passou para quinze defesas, tanto de teses quanto de dissertações.

Reverberam ainda, em nossos dados, heterogêneos pontos de vista[56], que constituem a fortuna crítica do autor. Por fim, é de

56 Desenvolvo um outro estudo acerca da produção e da recepção acadêmicas da obra de Milton Hatoum, com ênfase temática nos trabalhos

se ressaltar que, embora metade dos pesquisadores tenha optado por analisar *Dois irmãos*, as outras principais obras do autor tiveram expressiva recepção entre os leitores do meio acadêmico, na investigação de trabalhos monográficos (dissertações ou teses), o que revela o quanto a obra de Milton Hatoum tem sido objeto privilegiado pela academia.

REFERÊNCIAS

BIRMAN, Daniela. **Entre-narrar**: relatos da fronteira em Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Orientação: João Camilo Penna. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ, 2007.

CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. **Rede de histórias**: identidade (s) e memória (s) no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Orientação: Elcio Loureiro Cornelsen. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2004.

CEZAR, Luís Adriano de Souza. **A narração e seus impasses no romance de Milton Hatoum**. Tese. (Doutorado em Letras). Orientação: Gínia Maria de Oliveira Gomes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2019.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. **Relatos de uma cicatriz**: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Philippe Leon Marie Ghislain Willemart. Universidade de São Paulo, USP, 2005.

FREIRE, José Alonso Torres. **Entre construções e ruínas**: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Orientação: Antonio Dimas de Moraes. Universidade de São Paulo, 2006.

GAMAL, Haron Jacob. **Escritores brasileiros "estrangeiros":** a representação do anfíbio cultural em nossa prosa de ficção. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Carlos Antônio Cecchin. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

---

monográficos desenvolvidos sobre o autor.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **A cidade ilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. **Transeuntes sobre ruínas: figurações alegóricas da casa familiar, no limiar de um certo exílio**. Tese (Doutorado em Letras). Orientação: Orlando Nunes de Amorim. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, 2013.

Sobre os autores

Diana Araujo Pereira

É Professora de Literatura Latino-americana e Mediação Cultural da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Graduada em Português-Espanhol (1998), Mestrado em Língua e Literaturas Hispânicas (2002) e Doutorado em Literaturas Hispânicas (UFRJ), com período de Doutorado Sanduíche (Capes) na Universidad de Sevilla (2007). De 2008 a 2010 realizou estágio pós-doutoral na UFRJ (PRODOC-Capes). É tradutora e poeta. Foi Pró-Reitora de Relações Institucionais e Internacionais (UNILA), Presidenta da Associação Brasileira de Hispanistas (2014-2016), Coordenadora do Instituto Mercosul de Estudos Avançados - IMEA-UNILA e Coordenadora do Curso Letras - Artes e Mediação Cultural, do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH-UNILA). Entre suas publicações destacam-se os últimos livros organizados: Cartografia imaginária da Tríplice Fronteira (SP: Dobra, 2014), Imaginários coloniais: continuidades e rupturas na América Latina contemporânea (SP: Dobra, 2015) e Poéticas e Políticas da linguagem em vias de descolonização (São Carlos: Pedro & João, 2017); além de seus últimos poemários Horizontes Partidos (NY: Artepoética Press, 2016) e La piel de los caminos y otros poemas (Bogotá: Biblioteca Libanense de Cultura, 2017). Suas áreas de pesquisa são: Mediação cultural, fronteiras e interculturalidade. Atualmente é Coordenadora do Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA-UNILA).

Ezilda Maciel da Silva

Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Federal do Pará (2008), graduação em Direito pela Faculdade da Amazônia Ocidental (2015), graduação em Letras Espanhol pela Faculdade Cruzeiro do Sul (2019), Pós Graduação em Processo Civil pela Uninter, Mestrado em Letras- Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (2013). Doutorado em Teoria

da Literatura/Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília - UnB. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras Português/Espanhol, atuando principalmente nos seguintes temas: Mobilidades Culturais, des(re)territorializações, rizomas, alteridades e hibridismos nas literaturas Latino americanas.

Fábio Almeida de Carvalho

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Piauí (1989); Mestre em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Pernambuco (1998); Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (2011). Professor Associado da Universidade Federal de Roraima, onde atua no curso de Licenciatura Intercultural (graduação); e nos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFRR) e Sociedade e Fronteiras (PPGSOF/UFRR). Desenvolve pesquisas sobre trocas e transferências literárias e culturais e Circulação Literária, com destaque para a produção oriunda da tríplice fronteira da região circum-Roraima, no extremo norte da América do Sul. Agraciado no ano de 2020 com bolsa produtividade do CNPq para o triênio 2021/2023. Dirige a Editora da UFRR desde Março de 2020.

José Luís Jobim de Salles Fonseca

Mestre (1980) e doutor em Letras (1986) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi visiting scholar na Stanford University (2001) e e ocupou a Chaire des Amériques na Universidade de Rennes 2; deu cursos e fez conferências em várias universidades do Brasil e do exterior, entre as quais: Sorbonne Nouvelle (Paris 3), Universidade de Roma La Sapienza (Itália), Yale University, Princeton University, University of Manchester, Universidad de Chile, Universidad de La Republica Oriental de Uruguay. Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

(Nota 6, CAPES). Foi professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde foi diretor do Instituto de Letras, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e membro do Conselho Universitário. Foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada e primeiro secretário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística. Entre suas atividades, podem-se mencionar: consultor ad hoc para avaliação de pós, qualis e auxílios da CAPES, parecerista ad hoc do CNPq, da FAPERJ e da FAPESP, referee/peer reviewer da Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) da Itália, ex-membro do Board of Advisors do Institute for World Literature (Harvard University, USA), Referee/peer reviewer para o Ministério da Educação, Universidade e Pesquisa da Itália (MIUR) "PRIN 2015" (call for proposal to fund fundamental research projects), Membro do Comitê de Pesquisa da International Comparative Literature Association (comitê administrativo da ICLA encarregado de avaliar novas propostas para comitês de pesquisa ad hoc da ICLA 2016-2019), membro do Board of Advisors da Brazilian Studies Series da Editora Peter Lang, membro de conselhos consultivos e/ou editoriais de periódicos científicos no Brasil e no exterior. É "Cientista do nosso Estado" desde 2009, tendo sido contemplado sucessivamente em todos os editais desde aquele ano. Foi membro da Comissão Nacional de Letras do INEP. Seu projeto anterior foi sobre a análise crítica dos fundamentos alegados por produtores de textos (literários, teóricos, críticos) dos séculos XX e XXI sobre sua própria escrita, considerando a perspectiva implícita e explícita que os escritores produzem sobre sua própria escritura em suas respectivas obras, a perspectiva de críticos e teóricos sobre a produção literária destes escritores, a perspectiva de críticos e teóricos sobre a produção de crítica e teoria, a fim de discutir a emergência de novos sentidos sobre o contexto e as bases materiais em que se configura esta produção, com foco maior na proliferação textual em

meio digital. Seu projeto atual (2015-2019) investiga as teorizações sobre o que acontece, quando um determinado elemento literário ou cultural, com uma alegada origem em um lugar, vai inserir-se em outro lugar.

Juciane dos Santos Cavalheiro

É Doutora em Linguística (2009) pela Universidade Federal da Paraíba, Mestre em Linguística Aplicada (2005) e Graduada em Letras (2003) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. É professora no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Acre. É autora de Literatura e Enunciação (2010) e Organizadora de diversas obras. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, no período de 2011-2017. Coordenou, como docente do curso de Letras, o Programa de Iniciação à Docência no período de 2014-2018. Coordenou, em 2019, o Programa de Residência Pedagógica. Foi Presidente do Grupo de Pesquisadores da Região Norte (GELLNORTE) no biênio 2017-2019. Atualmente, realiza Estágio Pós-doutoral sobre a obra de Milton Hatoum no Programa de Pós-Graduação de Literatura da UnB. Desenvolve suas pesquisas na perspectiva dos estudos enunciativos, ancoradas, sobretudo, nas ideias de Mikhail Bakhtin e Émile Benveniste. Coordena o grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa em Linguística e Literatura.

Leidy Janina Recalde Godoy

Formada no curso Letras, Artes e Mediação Cultural da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Mediação Cultural, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura comparada. transversalidades na triplice fronteira, desenvolveu uma pesquisa sobre Literatura na tríplice fronteira, realizou uma antologia poé-

tica onde reúne textos que falam da fronteira e a convivência entre os habitantes. Desenvolveu pesquisa na área de ensino, pesquisa e divulgação de Línguas originárias, especificamente, Guarani, com bolsa de Iniciação Científica da UNILA no projeto de pesquisa Diversidad Linguístico Cultural: los saberes locales en América Latina, teve o resultado de 7 materiais audiovisuais feitos para ensino e aprendizagem de língua guarani com colaboração de estrangeiros, atenuando os sotaques que podem diferir na hora de falar uma língua, atuou como voluntária no mesmo projeto anos anteriores como ministradora de aulas de guarani em 3 semestres.

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

Possui Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Rondônia (1992); Mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade Federal de Rondônia (2008). Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Área Literaturas em Língua Portuguesa - Linha de Pesquisa História, Cultura e Literatura (2016). Professora do quadro efetivo da Universidade Federal de Rondônia. Área de atuação em Literatura. Professora permanente do Programa de Mestrado em Estudos Literários/MEL/UNIR. Líder do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia.

Roberto Mibielli

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (1990), possui mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (2000), doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007) e pós-doutorado também pela UFF (2016). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal de Roraima. Atua na área de Letras, trabalhando principalmente os seguintes temas: ensino de literatura, teoria e ensino, literatura

brasileira e literatura da/na Amazônia. Coordena o Programa de Pós-graduação em Letras da UFRR (PPGL-UFRR, com mandato até janeiro de 2022). Fundou, juntamente com colegas pesquisadores da UFRR, os laboratórios: LLEAL - Laboratório de Leitura, Estudo e Análise Literária e LABLAR - Laboratório de Literaturas da Amazônia e de Roraima. Criou e coordena o Grupo de Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura (DGP/CNPq), assim como atua no grupo de pesquisa: As trocas e transferência literárias e culturais e a circulação literária e cultural em perspectiva histórica, coordenado pelo Professor José Luís Jobim (PPGLit/UFF). Agraciado no ano de 2020 com bolsa produtividade do CNPq para o triênio 2021/2023. É poeta, escritor e fundador do coletivo Máfia do Verso. Coordena, desde 2018, o projeto de extensão Literatura em Roraima: Diálogos e Leituras.

Silvio Renato Jorge

É Doutor em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999) e desenvolveu estágios de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP (2003) e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2009), com bolsa CAPES. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal Fluminense e atua como Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, função já anteriormente ocupada no período de 2010 a 2014. Foi membro do Conselho Universitário. Coordenador Adjunto da Área de Letras e Linguística da CAPES, de maio de 2016 a março de 2018. É Professor Colaborador do Doutorado em Patrimónios de Influência Portuguesa, vinculado ao Centro de Estudos Sociais e ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, principalmente nos seguintes temas:

Pós-colonialismo, fronteiras e deslocamentos culturais, identidade cultural, memória. Suas pesquisas enfatizam, sobretudo, o estudo da narrativa contemporânea produzida em língua portuguesa. Desenvolve pesquisa financiada pelo CNPq com bolsa de produtividade em pesquisa nível 1C. Foi Presidente da ANPOLL - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, no biênio 2010 - 2012, e presidiu a ABRAPLIP - Associação Nacional de Professores de Literatura Portuguesa no biênio 2003 - 2005. É consultor ad-hoc de CAPES, CNPq, FAPERJ e FAPEMIG.