

Devorando VOZES:

sobre literatura, identidade e memória



JULIANA PATRIZIA SALDANHA DE SOUSA
ALINE COSTA DA SILVA
FRANCISCO PEREIRA DE OLIVEIRA
(ORGANIZADORES)



 Pedro & João
editores

DEVORANDO VOZES:

SOBRE LITERATURA, IDENTIDADE E MEMÓRIA



Pedro & João
editores

Juliana Patrícia Saldanha de Sousa
Aline Costa da Silva
Francisco Pereira de Oliveira
(Organizadores)

DEVORANDO VOZES:

SOBRE LITERATURA, IDENTIDADE E MEMÓRIA



Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores

Juliana Patrícia Saldanha de Sousa; Aline Costa da Silva; Francisco Pereira de Oliveira (Organizadores)

Devorando vozes: sobre literatura, identidade e memória. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 170p.

ISBN 978-85-7993-809-2

1. Estudos de linguagem. 2. Literatura e memória. 3. Escrita e identidade. I. Autores. II. Título.

CDD – 410

Capa: Andersen Bianchi

Revisão: Brendo Luiz Araújo Alves Daymerson Ferreira Araujo; Adriane Beatriz Lima de Souza

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi Maia (UNESP/Bauru: Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil; Marisol Barenco de Melo (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil)

“O conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor”



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2020

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO - COMO DEVORAR VOZES	7
Fernando Alves da Silva Júnior	
PREFÁCIO	11
Francisco Pereira de Oliveira Aline Costa da Silva	
A LITERATURA E A MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL DE QUINTINO LIRA	13
Juliana Patrícia Saldanha de Sousa Francisco Pereira de Oliveira Luís Junior Costa Saraiva	
A DEVORAÇÃO DO OUTRO: ECOS NA ESCRITA DO PRÓPRIO	31
Elisama F. Araujo Braga	
A FUNDAÇÃO SHOAH COMO PROMOTORA DA MEMÓRIA: UMA LEITURA SOBRE A VIDA E A LUTA DE UMA SOBREVIVENTE DO HOLOCAUSTO	43
Patrícia Cezar da Cruz	
ENTRE O VIVIDO E O DEVANEIO: JOSÉ VERÍSSIMO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA	54
Aline Costa da Silva	
HAROLDO MARANHÃO E O EXERCÍCIO DIÁRIO DA ESCRITA	65
Erika Guiomar Martins de Aquino	
HOMOAFETIVIDADES NA PERSPECTIVA DA ESCRITA DE SI: uma leitura de base comparativista	81
Rubenil da Silva Oliveira	

MEMÓRIAS QUASE PÓSTUMAS DE UM EX-TORTURADOR: um homem torturado pelo ato de torturar	103
Thaís Fernandes de Amorim	
MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE EM O KARAÍBA DE DANIEL MUNDURUKU	115
Larissa Fontinele de Alencar	
O ROMANCE E O MUNDO DA VIDA: UMA LEITURA DE RELATO DE UM CERTO ORIENTE DE MILTON HATOUM	129
Flávia Roberta Menezes de Souza Gunter Karl Pressler	
OUTRAS ÁFRICA'S: Estranhamento e Memória em <i>O Útero da Casa</i>, de Conceição Lima	139
João Leno Pereira de Maria	
QUEM FALA QUANDO O OUTRO É UM <i>HOSTIS</i>?	151
Fernando Alves da Silva Júnio	

APRESENTAÇÃO

COMO DEVORAR VOZES

Em 1985, Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro escrevem o ensaio “Vingança e Temporalidade”. Nele observamos que a sociedade Tupinambá era movimentada pela vingança. Explico. Tendo em mãos um de seus cativos de batalha, o estopim de guerras futuras estava na possibilidade do grupo adversário vingar-se, a vingança tinha seu ponto mais alto na devoração do Outro. Para tanto, a máquina ritual deveria ser acionada, o cativo era mantido preso e recebia uma esposa com quem conviveria até o fatídico dia de sua morte, momento em que ele seria abatido e devorado. Duas ações com sujeitos distintos.

Quem abate não come, fica recluso. Quem devora partilha algo que torna todos iguais, o repasto canibal. Todos compartilham o mesmo alimento, comendo *como* e *com* todos ali presentes (FAUSTO, 2002), dizendo com isso que todos se *parecem*, sendo, portanto, *parentes*. E o abatedor? O que lhe resta fazer após desferir um único golpe com sua ibirapema que esfacelava o crânio e jogava o inimigo morto com a face na terra? Ele entrava em reclusão e ganhava nomes novos. Ele ficava de resguardo porque era perigoso por possuir o Outro dentro de si, tanto é que ele possuía algo do outro que fecundava sua esposa, gerando um filho do “inimigo”.

No entanto, não era uma essência que o guerreiro matador devorava, e sim a perspectiva do inimigo, o ponto de vista do Outro, como diria mais tarde Viveiros de Castro (1996), o ponto de vista é de quem pode dizer *eu*. Quem é sujeito da oração em um contexto relacional de predador-presa? É aquele que devora. Por isso, diante dessa coletânea de artigos, diria que “devorar vozes” é um exercício de se situar no lugar do outro, um gesto violento, é bem verdade, mas que é posto em benefício dos Estudos Literários.

Devorando vozes, organizado por Juliana Patrícia Saldanha de Sousa, Aline Costa da Silva e Francisco Pereira de Oliveira traz em sua concepção esse exercício violento de outrar-se. Não de se colocar simplesmente no lugar do outro, a proposta não é essa, outrar-se está

no sentido de vestir-se de outro, de saber que a troca de posições é possível e, por vezes, desejável. Quando o matador Tupinambá está com a ibirapema, antes de golpear sua presa, eles trocam ofensas sobre as devorações passadas de ambos os lados, nesse sentido, André Thevet (1944 [1558], p. 240) anota o canto de um prisioneiro que será abatido, a citação diz o seguinte: “Meus amigos, os margajás (diz), são honrados, fortes e possantes guerreiros. Aprisionaram e devoraram numerosos dos seus amigos. Quanto a mim, matei e devorei parentes e amigos dos que me conservam prisioneiro, e, por isso, é justo que me devorem também, no dia que melhor lhes agradar”. Como asseguram Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (1985, p. 65), a vingança é interminável. Ou seja, a posição do matador já foi o lugar da vítima e, futuramente, quem agora segura a ibirapema estará de joelhos esperando o golpe, há claramente uma alternância de posições. A minha própria voz já foi de outro, a voz que agora é do outro poderá ser a minha. Por isso, em última análise, esta coletânea convida o leitor a refletir sobre alteridade, pois, ao devorar assumo uma posição de sujeito, lei do antropófago, para lembrar Oswald de Andrade (1928). Mas também para dizer que dois capítulos se preocupam diretamente com esse tema, são eles, “A devoração do outro: ecos na escrita do próprio” e “Quem fala quando o outro é um *hostis*?”.

De todo modo, a relação com a alteridade também é construída a partir do estranhamento, da memória e da identidade. Memória aqui que se institui no tensionamento com o que lhe é estranho, como exemplo, o gatilheiro Quintino Lira opondo-se ao Estado e consolidando-se como mito. O Estado, nesse e em outros casos, é o símbolo da alteridade radical do sujeito, como muito bem pode ser constatado em “A literatura e a memória na construção do mito Quintino Lira”. Ou ainda como José Veríssimo esboça um projeto de identidade brasileira no século XVIII tendo o indígena como elemento central da discussão em “Entre o vivido e o devaneio: José Veríssimo e a construção da identidade brasileira”. Outrossim, a memória também é edificada no conflito entre os europeus e as populações autóctones do nosso continente, como podemos observar em “Memória e ancestralidade em *O Karaíba* de Daniel Munduruku”, ou com o lirismo enovelando-se na memória nos poemas da santomense Conceição Lima no capítulo “Outras África’s: estranhamento e memória em O

Útero da Casa, de Conceição Lima”, novamente o europeu como elemento devastador em sua relação colonialista em São Tomé e Príncipe.

As cenas soterradas na memória quando esta se relaciona com o trauma e o testemunho é o tema central dos capítulos “Memórias quase póstumas de um ex-torturador” e “A fundação Shoah como promotora da memória”. A memória, nesse caso, está a serviço da atualização dos fatos passados, algo que foi impresso naquele sujeito e, por isso, deixou marcas que retornam pelo testemunho, mas maculadas pelo trauma. Nesse contexto de ditadura militar e Auschwitz, é escusado dizer que a relação com o diferente é tão violenta e devastadora que a memória opera por meio de um jogo que envolve o lembrar e o esquecer.

As vozes “não oficiais” são, portanto, postas em discussão para novas versões dos fatos. Seja na ficção, tendo por base a escrita diária, como se constata no capítulo “Haroldo Maranhão e o exercício diário da escrita”, seja quando a homoafetividade entra no jogo ficcional que confunde a perspectiva do autor com a do narrador, como é o caso do texto “Homoafetividades na perspectiva da escrita de si”. Nesses dois casos, temos a escrita marcada como representação de si e a memória operando a reconstrução do eu. Nesse entrelaçamento de vozes, podemos ainda dizer que esses capítulos evidenciam três figuras que se confundem, quais sejam, o autor, o narrador e o protagonista. Com isso, a escrita de si dá certa confiança ao aspecto factual da narrativa, ao mesmo tempo em que lança em debate o caráter instável da realidade, pois a própria narrativa expõe o real como uma construção.

Observamos também que o romance pode ser construído pelas memórias de vários personagens que são filtradas pela voz de uma narradora, como é o caso do capítulo “O romance e o mundo da vida: uma leitura de *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum” em que há a ênfase em um conjunto de vozes que constituem o romance, visto que cada capítulo é uma espécie de fragmento de memória posta em ficção pela narradora que recolhe sobre si essas vozes dispersas. Aqui o título desta apresentação ganha teor de pergunta: “Como se devora vozes? ”, a qual pode ser respondida com um fragmento da narradora do romance de Milton Hatoum, no que eu diria ser um exemplo da violência em devorar o Outro, pois as vozes dos outros personagens tornam-se a própria voz da narradora. A citação faço ressoar aqui:

“Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes” (HATOUM, 2008, p. 148). Voo mais alto, ave de rapina, grande predadora que se dispõe a devorar o outro.

Fernando Alves da Silva Júnior¹

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 1, p. 3; 7, 1928.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinamba. *Journal de la société des américanistes*, n. 71, p. 191-208, 1985.

FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, v. 8, n. 2, p. 7-44, 2002.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

THEVET, André. *Singularidades da França Antártica*. São Paulo: Brasiliense, 1944 [1558].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

¹ Doutorando em Estudos Literários (PPGL/UFGA). Correio eletrônico: macuninfeta@gmail.com

PREFÁCIO

A presente obra “Devorando vozes: sobre literatura, identidade e memória” foi gestacionada e construída no contexto das “vozes”, em que a narratividade, primeiramente, expressa a literatura do ponto de vista amplo do território brasileiro entre contos, poemas e dramas contados e analisados por terceiros, mas de uma fidedignidade ao ponto inicial das ideias que merecem ser degustadas e disseminadas entre o público que aprecia boa leitura neste campo. E, em segundo lugar, nessas pesquisas, são apresentadas narrativas sobre a identidade de personagens e obras que se espraiam pela Amazônia brasileira com elementos ficcionais que retratam a realidade tão fiel que deixa o leitor em dúvida ou se contos, ou se lendas ou se mitos que, certamente, vale a pena desvendar. Noutra vertente, porém complementar, a obra enfoca a memória por meio da narratividade de testemunhas que ajudam a contar suas “visões”, “percepções” e “histórias” no que concerne às memórias das vivências no mundo literário.

Os organizadores tiveram a preocupação de reunir manuscritos que transitam em diversas categorias da literatura com as “vozes” que ecoam na identidade e na memória que contam e reencontram personagens de nossa voraz criação humana, que, por certo, encanta a alma, alimenta a fantasia e representa o óbvio. Acreditamos ser fundamental, sobretudo no atual contexto, investir na leitura como ponte de acesso ao conhecimento do Outro mundo de pensamentos que elaboram um exercício pouco suavizado de devoração própria de quem tem fome e sede de conhecimento, sem deixar abalar-se por um sistema de alienação oficialmente posto.

Dessa feita, devorar vozes incide na alimentação naquilo que implica em absolver o melhor do Outro, sua bagagem de vida e intelectual, como gestos desesperados de quem tem fome de pensamento crítico e de quem acredita na literatura como arte da palavra que nos salva dos status quo. Os organizadores, assim como os autores desta obra, objetivam difundir a criação do conhecimento na Amazônia brasileira com a convicção do “estar lá”, inserido em um mundo globalizado atravessado por contextos geopolíticos, econômicos e culturais marcados pela diferença. Desse modo, a

memória, a poética, a escrita de si, a ancestralidade, o romance e as identidades são questionamentos que pairam sobre o hostis (estrangeiro) tornando esses estudos prenhes de vozes a um só tempo convergentes e divergentes, de certo ponto, deixa à mostra o double-bind desse outro.

É nessa interação com o diferente que o encontro de diferentes vozes se concretiza, cada uma compreendendo pensamentos que ecoarão no tempo. Quando for ouvido, os novos leitores saberão que na Amazônia e em outros espaços cada autor encarregou-se em desfavor de um sistema de desinformação avesso à ciência e ao conhecimento e fez de cada capítulo um manifesto da existência de pesquisas comprometidas com a qualidades científicas.

Nesse sentido, convidamos os leitores deste livro a ser um devorador de vozes, nutrindo-se do outro aqui presente. Receber e transmitir é o poder da comunicação, pois, como diz o poeta pernambucano, “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro: de um outro galo / que apanhe o grito que um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos / que com muitos outros galos se cruzam / os fios de sol de seus gritos de galo / para quea manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos”.

Sobre essa teia, os organizadores desta obra anunciam o amanhã e cada outro autor acorda com um canto novo, inter cruzando cantos a outros cantos para iluminarem estes tempos que, apesar de já ter sido chamado de pós-modernos, lembram que no silêncio há confusão e trevas. No entanto, cabe a nós protagonizar, emitir ruídos e fazer ressoar no outro questionamento sobre as incertezas que nos assolam. Sempre um novo canto, sempre outras vozes tecendo o cortinado sonoro de uma outra manhã.

Francisco Pereira de Oliveira¹
Aline Costa da Silva²

¹ Professor efetivo da Universidade Federal do Pará e professor permanente do Programa de pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia.

² Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

A LITERATURA E A MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL DE QUINTINO LIRA³

Juliana Patrícia Saldanha de Sousa⁴

Francisco Pereira de Oliveira⁵

Luís Junior Costa Saraiva⁶

Sou o rei do tiro, um gatilheiro. Nunca matei por dinheiro. Eu vivo a matar essa raça ruim para ver se libero essa área. Quintino Lira (1941-1985)

(...) quem é afinal esse personagem? (...) está ligado diretamente a tumultuada questão fundiária em nosso estado. Ele mesmo foi vítima de grilagem e depois de uma longa tentativa de solução pacífica passou a descrever da justiça e das autoridades. Passou então a fazer justiça com as próprias mãos. Segundo informações, mais de cem pessoas já tomaram entre colonos e pistoleiros (...) diz que não teme a morte e que só vai abandonar a luta quando a terra for liberada para os colonos (...) conta que respeita os colonos, mulheres e crianças e por isso se considera melhor que o lampião, o rei do cangaço⁷

Durante a entrevista do Jornal O Liberal (1984) Quintino foi fotografado (Figura 1). A sua imagem estampada nas páginas do jornal retratando-o como um homem de rosto sisudo, face trancada, olhar

3 Esse artigo parte do resultado de pesquisa da Dissertação de mestrado: **As Narrativas Fantásticas e Lendárias de Quintino Lira no nordeste paraense, amazônia brasileira** (2019)

4 Mestra em Linguagens e Saberes da Amazônia pelo Programa de Pós Graduação-Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Linguagens e Cultura na Amazônia (UFPA)

5 Doutor em Biologia Ambiental, com ênfase em Biologia de Organismos da Zona Costeira Amazônica, pelo programada de Pós-graduação em Biologia Ambiental (PPBA)> Possui mestrado em Biologia Ambiental – ênfase em Ecologia de Ecossistemas Costeiros e Estuarinos pela Universidade Federal do Pará. Especialização em Gestão de Sistema Educacional pelo Centro Universitário do Estado do Pará; Atualmente é professor efetivo da Universidade Federal do Pará na cadeira de planejamento e gestão Educacional (assistente I) e professor permanente do programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia.

6 Possui graduação em História pela Universidade Federal do Pará. Mestrado em Antropologia pela Universidade Federal do Pará e Doutorado em Ciências Sociais na especialidade de Antropologia Cultural e Social pelo Instituto de Ciências Sociais na Universidade de Lisboa. Professor associado da Universidade Federal do Pará.

7 O Liberal (01, ago. 1984, 1º Caderno, p. 16).

destemido e sempre usando seu chapéu preto. Para a população, o chapéu é a representação simbólica de sua coragem e poder.

Quintino nasceu no município de Augusto Corrêa no ano de 1941, filho de Domingos Paulo de Lira e de Raimunda Silva de Lira. Tinha 44 anos, 1.70m de altura, olhos e cabelos negros. Casou-se com Helena de Aviz e teve quatro filhos⁸, Albélia, Arlete, Aquiles, Alessandra.



Figura 1: Quintino é fotografado durante entrevista
(Fonte: O Liberal, 23 nov. 1984)

De origem simples, era agricultor, morador da comunidade do Pau de Remo, na então vila de Santa Luzia do Pará, conhecida como km 47. Em seu trabalho no campo, teve suas terras invadidas por um fazendeiro, juntamente com outros colonos que haviam passado a mesma injustiça pelos latifundiários.

8 O Liberal (15, jan. 1985).

Esse é o homem Quintino: um agricultor injustiçado, revoltado com o estado e com a justiça que, apesar dos discursos e das promessas políticas, o abandonou, o levando a tomar partido por um lado diferente: o dos colonos em detrimento dos latifundiários.

Então, diante da revolta que acometia os agricultores, ele resolve liderar um grupo de resistência junto com outros colonos, tomando para si o destaque e a liderança entre os membros do grupo. A missão de Quintino era lutar contra os grileiros e liberar para os colonos as terras que eram deles antes de serem apropriadas pelos proletários. Na época era conhecido pela profissão que ele próprio fazia saber: “matador de cabra safado” e, como consequência, durante o conflito em meados dos anos 80, Quintino ganhou fama e notoriedade até internacional.

De fato, nota-se que para a ocorrência da justiça era preciso que um homem a ativasse e Quintino Lira, o gatilheiro, era para aquela população uma referência, mais do que isso: uma lenda viva.

A CONSTRUÇÃO DO MITO

Inevitavelmente, diante dos acontecimentos enfrentados pelos colonos contra os latifundiários, polícia e pistoleiros, muitas reportagens sobre as ações de Quintino Lira atravessaram as fronteiras da região. Isso foi possível, pois além dos jornais do Pará, jornais de várias regiões do Brasil e da Europa noticiaram, quase que diariamente, principalmente quando o conflito chega no seu auge em 1984, retratando os últimos fatos, especialmente sobre as tentativas da Polícia Militar em capturá-lo diante de suas "façanhas" em escapar dos seus algozes. Essas matérias também contribuíram para a construção da identidade social e cultural de Quintino, assim como para a construção da lenda envolta de seu nome perpetuada nos versos do Cordel, músicas, peças de teatro, poemas entre outras formas de expressões literárias.

Assim, as inúmeras reportagens da década de 80 do século XX, veiculadas nos meios de comunicação jornalísticos, utilizavam vários termos que foram fundamentais para concretizar sua fama. Dentre as diversas reportagens, citar-se-á como exemplificação, neste momento, apenas algumas.

A princípio, a expressão “pistoleiro” é usada na matéria do Diário do Pará (1984) que descreve a morte de três homens na localidade de Arauaí, em Capitão Poço.

[...] ainda não haviam sido informados até a noite de ontem a identidade das mais recentes vítimas do pistoleiro Quintino e seus bandoleiros, que fizeram uma investida naquela localidade, espalhando o medo, o pânico e a morte, e mandaram três para o outro mundo (DIÁRIO DO PARÁ, 26 set.1984).

A denominação pistoleiro também é destacada, em decorrência de sua morte, na nota: *Morto “Lampião do Norte”* pelo jornal Correio de Notícias de Curitiba.

Conhecido como o “Lampião do Norte” o pistoleiro Armando Oliveira da Silva, o pistoleiro Quintino, morreu ontem na localidade da Vila Nova após ser cercado por mais de 20 homens da Polícia Militar do estado que há 45 dias vinha mantendo cerca de 60 policiais na área para prender o pistoleiro (CORREIO DE NOTÍCIAS, ano 4, n. 1.061, domingo, 6 jan.1985, p. 6).

O termo pistoleiro largamente divulgado por alguns meios de comunicação é explicado por Loureiro (2001, p. 227) que para ser considerado um pistoleiro, um fora da lei, é necessário considerar alguns aspectos peculiares desse tipo de bandido. Para a autora:

] A ação do pistoleiro repousa em vários elementos, no seu caráter de indivíduo desenraizado socialmente e sem identidade cultural com os grupos sociais no meio dos quais ele age. Um pistoleiro é capaz de matar um líder sindical, desconhecendo a luta que o mesmo desenvolve em favor dos grupos subordinados e excluídos socialmente, ou mesmo desrespeitando a condição humana do pai de numerosa prole.

É notadamente percebido, que a denominação pistoleiro, não condiz com os objetivos de Quintino, pois a sua luta caracterizava-se pela ânsia de justiça, mas no âmbito da coletividade. Diferentemente do pistoleiro comum que tem, apenas o financeiro como motivo de suas ações, além disso, como afirma Loureiro (idem, p. 228), “o pistoleiro representa a violência sob forma primitiva [...] por um lado há a violência da morte encomendada, de outro, a violência que decorre por torturas”.

Ainda nessa acepção, a autora também pontua outro fator relevante, em que é perceptível que “a ação dos pistoleiros repousa

nas circunstâncias sociais que propiciam o crime, isto é, a certeza da impunidade para o mandante e para si próprio” (idem, p. 227). Consoante a essas declarações, outras matérias divulgam o resultado de suas ações, no entanto, utilizam termos de cunho considerados positivos, levando em conta a situação conflitante existente naquele momento.

Nota-se que, no auge do conflito, em meados de 1984, Quintino já estampava os noticiários de toda parte do país e isso alimentava a imaginação da população em geral. Nesse sentido, o próprio Quintino utilizou os meios jornalísticos para divulgar o seu objetivo de luta. Faz-se importante esclarecer que o próprio Quintino Lira, inconscientemente ou não, construía sua fama e, como se pode ler, em algumas reportagens se auto declarava como sendo Gatilheiro.

Quintino assume que é Gatilheiro e diz que através de sua arma que irá resolver os conflitos (O LIBERAL, 20 nov.1984, 1º caderno, p. 18).

Sobre essa questão, Quintino explica:

Sou o rei do tiro, um Gatilheiro. Nunca matei por dinheiro. Eu vivo a matar essa raça ruim para ver se libero essa área (O LIBERAL, 01 ago.1984, 1º Caderno, p. 16).

Em outras reportagens, a denominação Gatilheiro também é ressaltada:

O comentário mais corrente entre os deputados é que o “Gatilheiro” Quintino, de tal modo está prestigiado que é só se candidatar que toma a cadeira de qualquer um na Assembléia (DIÁRIO DO PARÁ, Linha Direta, 25 nov.1984). Gatilheiro, matador de cabra safado”, como gostava de se intitular, ainda depois de morto é uma figura que causa perplexidade para quem acredita que a luta de classes pode ser medida com régua e compasso (TRIBUNA DA LUTA OPERÁRIA, ano VI, n. 201, 14 jan.1985, p. 07).

Em outro trecho da reportagem, o mesmo jornal, Tribuna da Luta Operária (1985), utiliza o termo “justiceiro”.

Quintino, 38 anos, posseiro brutalmente expulso de sua terra, projetou-se como líder dos lavradores da Gleba Cidapar, que o tratam de “justiceiro”. A batalha pela terra cria lutadores, assim, simples valentes, se formação política, mas queridos por enfrentarem os capangas dos grileiros (TRIBUNA DA LUTA OPERÁRIA, ano VI, n. 201, 14 jan.1985, p. 07).

Na entrevista cedida ao repórter Paulo Roberto Ferreira (04 jun.1984), o próprio Quintino explica o porquê de se considerar um justiceiro:

Eu sou um justiceiro. Eles chamam pistoleiro por que eu mato esses cabras ruins, mas eu não sou pistoleiro de ganhar dinheiro. Que eu não tenho necessidade disso; nunca matei ninguém para ganhar dinheiro de ninguém.

É nesse cenário conflituoso que Quintino, involuntariamente, foi envolto em matérias jornalísticas relacionando-o a várias terminologias positivas e/ou negativas como pistoleiro, bandoleiro, justiceiro e gatilheiro. Somado a isso, tem-se as narrativas populares que corroborou mais ainda para o fortalecimento do mito que eventualmente ganhava credibilidade e notoriedade nacionalmente.

Nesse sentido, algumas narrativas, colhidas por meio da memória de algumas testemunhas pontuam elementos identitários que foram colhidas durante a pesquisa, dentre elas, destaca-se aqui as lembranças de Saldanha⁹, colhidas em 2010 e que desenham a figura de Quintino na região:

O Quintino quando aparecia na cidade era um alvoroço só! Vivia cercado de gente. O povo queria ver, admirava ele, nunca vi ele de perto porque eu tinha medo, de repente a polícia podia aparecer pela cidade e começar um tiroteio e aí eu tinha medo!

Um dia ele veio pra casa do amigo de pertinho do Sindicato onde eu trabalhava com a dentista, a Dra. Rosa, ele estava lá do lado e eu de besta não fui lá só pra olhar pra ele, hoje eu me arrependo de nunca ter visto ele de pertinho! (...).

Quando ele estava na cidade, mandava chamar as crianças, gostava de estar no meio delas e dizia que não era pra ter medo dele porque ele não era bicho e distribuía bombons pra meninada! Era uma festa de gente rodeando o Quintino.

Em outro momento, Florêncio¹⁰, morador de Santa Luzia, também acompanhou de perto a trajetória de Quintino, baseado em suas lembranças, ele narra a sua impressão sobre o gatilheiro:

O Quintino chegava aqui em Santa Luzia e tudo parava por causa dele. Muita gente queria ver o famoso Quintino, mas ele nunca estava só, sempre acompanhado, às vezes 8 a 12 homens, tudo pra proteger ele.

9 Saldanha, 73, Santa Luzia do Pará, 2010.

10 Florêncio, 57, Santa Luzia do Pará, 2014.

Um dia ele estava bebendo no bar do Zé Gomes e ele viu um policial e perguntou se ele vendia o cinturão, carregado de bala, porque ele tinha gostado muito e o policial disse assim:

- Nada não! Não precisa pagar não! Ele é seu.

Ele tirou o cinturão e deu pro Quintino. O Quintino disse pra ele sentar e beber todo mundo junto, mas o policial se recusou, tava trabalhando, fardado, sabe como é, né? Não pode! O Quintino insistiu e disse que agora ele era o comandante do policial, e que ele não se preocupasse que agora ele era o seu chefe!

Rapaz! Até a policial tinha medo do Quintino! (Risos)

Como perceptível nas narrativas, o “homem” não era avesso às pessoas, pelo contrário, era comum dar entrevistas, defendendo o seu grupo e falando de suas ações como justiceiro, explicando-se neste papel e confirmando as histórias que as pessoas do local, inclusive a polícia, relatavam sobre ele.

Assim, o Quintino homem, em sua atuação após assumir as dores dos colonos no conflito da Gleba CIDAPAR, ganha ares de mito, como noticiou o jornal *O Liberal* (25 jul. 84, p.08) “Para indicarem o paradeiro de Quintino, o homem que virou uma espécie de Robin Hood da Pará/Maranhão, casas foram invadidas e vasculhadas, mulheres foram humilhadas e alguns colonos foram presos”.

Cunha (2000, p. 255) descreve o depoimento de camponeses, extraído durante sua pesquisa, no depoimento a testemunha corrobora para a perpetuação das narrativas lendárias e heróicas:

Tirava a terra dos ricos para dar aos pobres que não tinham nada para produzir. Para a classe pobre era um herói e um inimigo para os latifundiários. A população tinha Quintino como homem corajoso e temido, inclusive com poderes sobrenaturais, como por exemplo, tornava-se invisível e se transformava no animal desejado. Era um homem comparado ao vilão Robin Hood das histórias em quadrinhos, não era um homem mau do tipo que matava sem justa causa, ele era um defensor dos oprimidos.

Para melhor compreender, percebe-se que os fatos lembrados pelos sujeitos que vivenciaram o conflito, serviram para enriquecer os fatos. Não somente isso, elas também conferem veracidade aos acontecimentos, bem como para a efetivação da imagem de Quintino Lira como um justiceiro, diferente, por exemplo, da representação que o Lampião, no cangaço, pode contar.

Vê-se essa constatação na matéria de *O LIBERAL* (1984), em que, por sua grande popularidade, o Gatilheiro é comparado ao Lampião, o

rei do cangaço no Brasil nas décadas de 1920 e 1930. Sobre essa indagação, o próprio Quintino responde:

Eu me considero mais que o Lampião, porque eu não sei se ele matou mais do que eu. Mas eu já matei quase cem. Sou mais apoiado, sou mais aplaudido, sou mais querido. Digo que sou melhor que o Lampião porque quando ele chegava numa região, numa área, ele humilhava. Ele tirava roupa de mulher, ele "agressava", pintava os canecos, matava, jogava menino pra cima e aparava na ponta do punhal. E eu nada disso já fiz e nem desejo fazer. A onde eu chego, e onde eu chego, já os meninos correm para o meu lado (O LIBERAL. 1984, p. 16, 1º cad. Policial).

Relativo ao Quintino Lira, pode-se compreendê-lo como uma figura que conta uma história ocorrida em um tempo conturbado da história da Amazônia, mas que por meio das narrativas lendárias, juntadamente com as matérias jornalísticas, firmam-no como um personagem em que as prerrogativas de mito se manifestam.

Por ocasião disso, Quintino consegue transpor as fronteiras nacionais chegando nos noticiários internacionais, como exemplo tem-se a matéria do jornal inglês¹¹ *The Guardian* (1985), no título da matéria, *Brazil police shoot dead hero of the small man*, diz que Quintino foi um herói e se tornou um símbolo das muitas lutas em favor dos pequenos agricultores, no entanto, para os grandes proprietários de terras ele era um assassino.

To the smaller farmers he was a hero. To the police, who had been hunting him in their hundreds, and the land developers, he was a murdering extortionist. He became a symbol of the many violent struggles going on across the north and west of Brazil as ranching farming, and mining interests clash with poor settlers.

Em outra matéria, o Jornal *The Observer*¹² publica *Amazon war gives birth to a Robin Hood legend*.

Straight-shooting defenders have emerged among the smallholders. The best known of these squatters who have given up their plots of land, full or part-time, to fight back was Quintino. Illiterate but an adept publicist, he never returned to his wife and four children once he had buckled on a gun-belt in 1979. The police drive was mounted to catch Quintino late last year and, after a farmer have been

11 *The Guardian* (07 jan.1985, p. 06).

12 *The Observer* (07 jul.1985, p. 13).

tortured into revealing his whereabouts, the squad caught up on gang as they slept. Quintino escaped but his lover and another colleague died.

Na matéria, o jornalista o compara ao lendário Robin Hood, fazendo referência ao fato do herói inglês lutar em favor dos camponeses contra os abastados e, ainda, ressalta a relevância do papel social assumido por Quintino diante de seus pares, além de discorrer sobre o último confronto com a polícia no qual morreu um de seus parceiros e Antônia, sua companheira.

A comparação de Quintino com uma figura emblemática seja como o *Robin Hood* estrangeiro ou o Lampião brasileiro, diferenciava-se do mito quintiniano pelo o que o próprio Quintino se adjetivava: era um gatilheiro e sua luta era política e local, tinha uma causa bem delimitada que era a defesa dos colonos, era “liberar aquela área”, a última esperança dos sindicalistas rurais frente a tomada de suas terras pela grilagem ilegal comandada pelos latifundiários.

Ressalta-se que, inicialmente, o mito significava narrar algo para alguém, o qual passava a ver o narrador como uma autoridade e a história como fato incontestável. Com o tempo, mito passou a designar uma mentira, visto que o advento da filosofia legava ao entendimento humano a razão para explicar tais fatos. Para Alfred Sauvy (1971, p.10), eles são "ideias comumente recebidas, que desaparecem ao serem examinadas".

Em Roland Barthes(1989), percebe-se outra percepção do mito, em que se configura pela transformação da história em natureza, às narrativas de origem que dificultam a explicação dos fatos possíveis. E assim, na passagem do homem para a lenda, nota-se que a mimese possibilita diversas interpretações da representação do real recriado nas narrativa por meio da verossimilhança que, de certa forma, até se torna verossímil para os luzienses.

Para melhor compreender esse “fenômeno”, recorre-se a Malinowski (1974, p. 100), em que há a explicação de que o mito não se trata de uma ficção, antes, ele é "uma realidade viva, que se acredita que ocorreu uma vez nos tempos primeiros e que continua desde então a influenciar os destinos do mundo e dos homens". Complementarmente, revala-se que:

(...) de um lado, a realidade do mito repousa em sua função social; de outro lado, uma vez que nós começamos a estudar a função social do mito, e, portanto, a

reconstruir seu sentido completo, nós somos gradualmente levados a reconstruir a teoria completa da organização social nativa (MALINOWSKI, 1974, p.116-117).

O gatilheiro possuía um papel social e político claro, como a liberdade dos seus pares e pequenos agricultores. Em virtude dos fatos mencionados, verificou-se que durante o conflito muitas histórias de cunho sobrenatural despontaram em meio a esse cenário de guerra. É no tocante a essas lendas que o Quintino homem transforma-se no Quintino mito.

AS LENDAS QUINTINIANAS NA CONSTRUÇÃO DO MITO

Se polícia vem me perseguir, eu me viro num cachorro, num bode. Eles passam por mim e não me vê não¹³ (Quintino, 1941-1985).

Quando o tema em debate diz respeito à diversidade cultural na Amazônia, comumente são utilizadas como referência as lendas que permeiam as culturas da região e que, por isso, fomentam a formação e a afirmação de uma identidade amazônica. Há uma imposição identitária neste fomento, mas há também uma cosmogonia que se apresenta ao ouvinte/leitor, há certos costumes e, também, conflitos que se mostram representados.

Como um dos pressupostos básicos da pesquisa é fundamentado, ainda, no caráter lendário que as configuram. Desse modo, tratar-se-á com mais afinco sobre o conceito de lenda, etimologicamente advinda do termo 'legenda', 'aquilo que se deve ler'. O dicionário da Academia Brasileira de Letras (2011) explica que "Lenda é uma narrativa que se conta de geração a geração, às vezes totalmente fantasiosa, às vezes com fundo histórico". O conceito de lenda muitas vezes é definido como uma narrativa que adota o gênero fantástico em que, normalmente, os acontecimentos reais estão sempre interligados com os elementos fantasiosos.

Para Arinos (1937, p. 12-13), "o nome 'lenda' se aplicou por extensão às narrativas onde houvesse algo maravilhoso, ela existe em

13 Em entrevista ao O Liberal, Quintino explica como consegue escapar do cerco policial. Sobre isso, o repórter ressalta: "aliás, foi um dos momentos mais sérios da entrevista" (O Liberal, 2 nov. 1984, p.16).

todas as partes onde o homem se agregou em sociedade mais ou menos organizada”. Desse modo, para compreender a sua própria realidade o homem faz uso das narrativas lendárias, criando-as ou ouvindo-as de modo que a própria estrutura social fosse de certo modo traduzida, pela subjetividade do homem, através das lendas. A lenda como hoje se entende foi refutada no final do séc. XVIII e início do séc. XIX, como avento da razão promulgada por Descarte.

No entanto, no advento do romantismo o racionalismo substituiu-se pelo sensível, o objetivo pelo subjetivismo e pelo imaginário. Isto porque no romantismo iniciou-se uma propensão ao que era popular, ao nacional que incluía os conteúdos próprios das camadas populares da sociedade.

Sendo esta sociedade em sua maioria de cultura oral, essas histórias da oralidade e suas temáticas passaram a ganhar espaço e as lendas encontraram espaço para sua consolidação também na cultura da escrita. Assim, pode-se compreender que neste estágio, as lendas retomam o estado primitivo do homem e reafirmam a sua necessidade de fabulação antes abafada pela razão, pela explicação do mundo e das coisas somente por aquilo que a ciência poderia explicar.

A dúvida própria da ciência é abafada pela hesitação do fantástico e, assim, as lendas que muitas vezes se enquadram no gênero, fazem com que os elementos reais se fundam aos imaginados, explicando e representando o mundo, tal como é inerente ao homem desde o seu primórdio.

Nesse sentido, é notório que as lendas, que são comuns nas regiões cercadas pela floresta amazônica, têm em seu enredo elementos comuns como os animais e entidades pertencentes à floresta, como Boto, Matinta, Mãe d'água, entre outros. Esses seres inanimados, ou mesmo, os animais domésticos que fazem parte do cotidiano do povo ribeirinho, possuem papel importante nas narrativas amazônicas e, também, comuns nas narrativas fantásticas¹⁴ sobre Quintino.

14 Na pesquisa *As narrativas Fantásticas e Lendárias de Quintino Lira no nordeste paraense, amazônia brasileira* (2019), as narrativas quintinianas são consideradas fantásticas e ou maravilhosas por conter elementos que causam dúvidas ou certeza no ouvinte/leitor, Segundo Todorov (2012).

Um dia tivemos que entrar na mata pra desviar da polícia, o Quintino foi avisado por um de seus informantes que a polícia estava atrás dele, pertinho da gente, então entramos na mata, ele disse pra mim ficar quieta encostada em uma árvore e não podia me mexer, olhei pro lado ele já não tava mais ali, a polícia chegou e vasculhou por lá, passou por mim várias vezes e não me via.

Daí eu percebi que uma folha se mexia muito rápido num córrego que passava entre as árvores, então pensei: é o Quintino virado folha. Depois que a polícia foi embora e tudo se acalmou, o Quintino apareceu de novo pra mim e assim conseguimos fugir¹⁵.

Nesse caso, em relação às lendas serem relacionadas ao heroísmo, comumente a presença de uma não humanidade positiva é levantada, tanto que o herói possui parte dentre aqueles que defendem, mas tem sempre um fator que o diferencia, que o torna competente para realizar sua atuação social. Seriam os poderes sobrenaturais, por exemplo, os de Quintino de Lira, que garantem a heroicidade. Quando ele se transforma em formas não humanas, animadas e inanimadas torna-se um herói, pois diferentemente dos seus, possui forças que a inteligência humana não consegue explicar, mas aceita como verdade.

Segundo Cascudo (1976, p. 34):

As lendas são episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral e popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, “legere” possui características de fixação geográfica e pequena deformação e conserva-se as quatro características do conto popular: antigüidade, persistência, anonimato e oralidade. É muito confundido com o mito, dele se distancia pela função e confronto. O mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central com área geográfica mais ampla e em exigências de fixação no tempo e no espaço(...).

Quanto ao entendimento do que Cascudo (1976) chama por mito, muitas vezes confundido com a lenda, configura-se por ser um sistema de lendas. Neste caso, pode-se compreender Quintino também como um mito, visto que as lendas que envolvem a sua história e o conflito que se deu em Santa Luzia e cidades próximas acontecem em torno do tema central que é a resistência do gatilheiro, representando os colonos contra o poder dos fazendários e grileiros. Quintino, baseado

15 Santos, 51. Santa Luzia do Pará. 2012

no que expressa Cascudo (1976), é um mito permeado por narrativas lendárias.

Em concordância com Malinowski (1974), pode-se atinar que as narrativas fantásticas e lendárias sobre Quintino acabaram por fortalecer a figura do ‘mito’, o que deu a ele o valor que gozou a partir de seus “poderes sobrenaturais” e de sua atuação social instrumentalizada por esses poderes. Assim, em relação ao conflito, as lendas atribuídas ao Quintino favoreceram significativamente para torná-lo notório nos noticiários.

Como foram constatados, durante o período em que o Ministério Público expediu mandados de prisão contra o Gatilheiro, todos os projetos da Polícia Militar (PM) do estado do Pará em capturá-lo foram frustrados, pois a própria polícia tinha receio de adentrar na mata, acreditando que Quintino metamorfoseava-se em animais típicos da região. Segundo a população, vendo-se em perigo, ele tinha a capacidade de metamorfosear-se em animais, folhas, ou usar da invisibilidade para proteger-se.

Diante dessa crença, é interessante ressaltar que foi paralelamente ao conflito agrário que muitas narrativas lendárias começaram a surgir sempre exaltando as escapadas do Gatilheiro. Isso se deu, pois, as histórias fantasiosas foram, com frequência, interligadas e confundidas com as ações que culminaram nas escapadas de Quintino e seus homens e o tornaram um mito.

Muitas vezes pra escapar da perseguição da polícia ele se transformava em várias coisas, se transformava em toco, em bicho em tudo que ele precisasse ele virava. Numa perseguição do helicóptero pra matar ele, no meio da perseguição ele se encontrou encurralado e não tinha pra onde ele fugir de jeito nenhum ele se transformou em um toco queimando e depois que o helicóptero passou vistoriando tudo e foi embora, ele se virou em gente de novo.¹⁶

Em outro trecho da narrativa, o informante relembra:

Uma vez ele tava descansando na mata, num barraco feito na mata e quando chegou os homens pra perseguir ele, e pra ele se defender de morrer ele se transformou em um cachorro, sai da casa e passa pelos policias com o revolver na boca transformado em osso mas quando ele passa pelos soldados eles chutam o cachorro que sai gritando e entra no mato e desaparece! (idem)

¹⁶ Santos, 51 anos, Santa Luzia do Pará, 2012.

Essas narrativas demonstram como a população tinha e tem crença nas formas e performances de Quintino Lira, em que suas estratégias de lutas são vistas como ser que possui poderes sobrenaturais, o que para Loureiro (1997) corrobora para a formação do mito por meio dessas lendas sobre o gatilheiro.

Nesse sentido, Loureiro (1997, p. 290) explica:

Várias vezes a polícia e pistoleiros cercam, acam Quintino, mas ele desaparece sem ser atingido pelos tiros. Essas situações foram gerando, aos poucos, a idéia de que Quintino possui o dom da invisibilidade. E também o da transformação em animais, para iludir os policiais. Esses poderes extraordinários geram medo entre membros da polícia e pistoleiros.

Porém, ainda em Loureiro (1997, p. 291) nota-se a afirmação da impossibilidade dos poderes sobrenaturais de Quintino, haja vista que, “ não foi jamais, ao que se saiba, iniciado em qualquer seita ou prática e não apresenta o menor sinal que possa confundi-lo com um mago”.

Tudo indica que essa crença colaborou, de forma direta, para o insucesso da PM em sua caçada, provocando com isso o adiamento para o fim do conflito. Na reportagem de O Liberal, o Coronel Francisco Ribeiro Machado, Comandante da Polícia Militar do Estado refuta as informações de que Quintino utiliza de poderes sobrenaturais, “tudo invencionismo”. No entanto, reconhece que “tais histórias impressionam de tal maneira que muita gente a região onde Quintino vem agindo acredita piamente nos poderes sobre humanos do Gatilheiro. Até mesmo alguns soldados enviados para a área retornam com o terror supersticioso e a crença nessas versões” (O LIBERAL, 1984, p. 5).

Desse modo, as narrativas desses embates surpreendem na medida em que o fantástico passa a delimitar a própria veracidade dos fatos narrados. Quintino transmutando-se em folha verde, ali, destacado por entre as secas, enquanto a polícia o perseguia na mata, ou quando o seu chapéu passa a simbolizar a sua proteção, seu instrumento para “Virar Coisas”, define os rumos das histórias. Ele não seria o lendário gatilheiro se não fosse a mágica que permeia esse que foi “o maior conflito agrário, naquele período, no Brasil” (TRIBUNA DA LUTA OPERÁRIA, 1985, p. 10).

No caso das narrativas quintinianas, o mitopoético contribui para que a identidade do conflito tome o corpo e a extensão que lhe foi própria. Ainda, é o estranhamento diante do homem justiceiro que

gera o respeito ou mesmo o temor diante de sua figura. Mais do que isso, faz permanecer na memória coletiva da região a história que, cheia de traços da ficção, são paradoxalmente tomadas como reais.

Até hoje, na região, ninguém duvida que Quintino fazia justiça com o seu gatilho, que a polícia não o capturava porque era protegido por forças sobrenaturais, que sua ligação com o mundo não-físico era tamanha a ponto de Quintino tomar parte dele, trazê-lo para os acontecimentos reais a decidir o destino. É em meio as tantas histórias de aparecer e desaparecer, transformar e (des)transformar que um homem simples vira lenda (ainda viva) na/da Amazônia.

As narrativas sobre Quintino constroem e são construídas por um caráter lendário, ou seja, fazem tanto do gatilheiro quanto delas próprias, lendas que permeiam o imaginário, sobre tudo o popular na região que compreende o nordeste paraense, lugar onde o conflito foi encenado.

São lendárias porque são sobrenaturais, fazem de Quintino um herói, giram em torno de um tema central fazem parte das narrativas que permeiam a região do nordeste paraense, mas principalmente são lendárias por fazerem de Quintino o justiceiro paraense, tal como o foi o famoso Lampião no nordeste brasileiro, com uma só diferença ressaltada pelo próprio Quintino: Lampião era um pistoleiro, matava por maldade, por rixa apenas; já Quintino era um gatilheiro e as balas de sua arma serviam para fazer justiça e colocar ordem em nome dos pobres massacrados, como se auto-declarava.

O herói Quintino é quem faz o conflito com os pistoleiros acontecer, antes não havia embate, pois a ação dos pistoleiros, comandados pelos fazendeiros e grileiros era comum e o colono vivia conformado e sem poder reagir. As lendas que permeiam as narrativas de Quintino são a versão fantástica, adotadas pela memória coletiva luziense, daquele que realmente fez o conflito, visto que por meio dele, outro lado do poder havia se levantado.

REFERÊNCIAS

- ARINOS, Afonso. **Lendas e Tradições Brasileiras**. 2º ed. Rio de Janeiro: Ed. Briguiet e Cia, 1937. p.12 - 13
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro, Bertrand-Brasil. (1989).

CASCUDO. Luís da Câmara. **Literatura oral**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

CUNHA, Manoel Alexandre da. **Banditismo Social: Política e Utopia**. Orientador: Dr. Luís Roberto Cardoso de Oliveira. 2000. 382 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Nacional de Brasília - UNB, Brasília, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

LOUREIRO. Violeta R. **Estado Bandidos e Heróis**. Belém: CEJUP. 1997. 454 p.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Myth in the Primitive Psychology, in Magic, Science and Religion and Other Essays**. London, Souvenir Press.1974

SAUVY, Alfred. **Mythologies de Notre Temps**. Paris, Payot.1971

REFERÊNCIAS JORNALÍSTICAS

MORTO “Lampião do Norte”. **Correio de Notícias**, Curitiba, ano 4, n. 1.061, domingo, 6 de janeiro de 1985, p. 6.

TRÊS liquidados por bandoleiros. **Diário do Pará**, Belém, 26 set.1984

LINHA DIRETA. **Diário do Pará**, Belém, 25 nov.1984.

BRAZIL police shoot dead hero of the small man. **The Guardian**. London,. 07 jan.1985

AMAZON war gives birth to a Robin Hood legend, **The Observer**, London, 07 jul.1985.

PM tocaia e mata líder camponês, **Tribuna da Luta Operária**, São Paulo. ano VI, n. 201, 14 jan.1985, p. 07

POSSEIROS denunciam violência na busca feita por policiais, **O Liberal**, Belém. 25 jul. 1984, p. 08

O LIBERAL, 01 ago.1984, 1º **Cad. policial**, p. 16.

NENHUMA fé na justiça e muita crença no gatilho: Quintino reúne povo na praça e discursa, **O Liberal**, Belém. 20 nov.1984, 1º caderno, p. 18

ROBIN HOOD. **The Guardian**, London, Manchester, ano 164, Monday, Jan 7, 1985. p. 1

LISTA DE FONTES ORAIS

FLORENCIO, Luís Carlos. Empresário. 54 anos. Entrevista concedida a Juliana Patrícia Saldanha de Sousa. Santa Luzia do Pará-PA, 2014. Gravação digital - vídeo.

SALDANHA, Maria Sinhá. Aposentada. 73 anos. Entrevista concedida a Juliana Patriza Saldanha de Sousa. Santa Luzia do Pará-PA, 2010. Conversa informal.

SANTOS, Damiana Gomes dos. Funcionária pública. 51 anos. Entrevista concedida a Juliana Patriza Saldanha de Sousa. Santa Luzia do Pará-PA, 2012. Gravação digital - vídeo.

A DEVORAÇÃO DO OUTRO: ECOS NA ESCRITA DO PRÓPRIO

Elisama F. Araujo Braga¹

Geralmente, ao abrirmos as páginas de algum livro de história – especialmente aqueles direcionados ao ensino básico – podemos perceber que a noção de antropofagia fica restrita à prática do homem selvagem que “come seu semelhante”, no caso, um guerreiro, e adquire dele as virtudes mais honrosas. Sumariamente, é esse o ensinamento que predomina até que nos deparamos com os textos dos viajantes do século XVI como Jean de Lery, André Thevet, Hans Staden e com ensaios de filósofos e antropólogos como, por exemplo, Viveiros De Castro e Michel de Montaigne que se dedicaram ao estudo da antropofagia bem como de todo ideário indígena. Estudos esses que deixam à margem aquela noção simplória apregoada nos livros de história para o ensino básico, mostrando-nos que a prática antropofágica vai muito além de uma simples “deglutição” abrangendo, dessa forma, outros estudos, bem como, outros significados – como poderemos ver mais adiante.

Um dos primeiros relatos que se tem notícia sobre a prática antropofágica é registrado no livro *Viagem à terra do Brasil*, no qual o viajante francês Jean de Léry documentou o cotidiano indígena encontrado no novo mundo. Nesse livro, que mais funciona como um documento histórico, Léry apresenta, em longas descrições, o imaginário indígena, sua religião, suas práticas, sobre como os índios iam às guerras, a forma com a qual eles tratavam os prisioneiros de guerra, das cerimônias ritualísticas ao matá-los e ao devorá-los entre outras práticas ligadas a essas. Práticas das quais Hans Staden foi testemunha quando foi capturado pelos selvagens na ilha de Bertioga e que está registrado no livro “Duas viagens ao Brasil” quando o viajante relata essa experiência.

Quando os viajantes chegaram ao Brasil e depararam-se com a realidade indígena, houve um choque, um grande estranhamento pela forma com que os índios ou os selvagens, como preferiam chamar, tratavam a si e a seus semelhantes. A prática antropofágica,

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

ritualística, de devoração, de comilança, foi motivo de profundas reflexões, especialmente por parte dos viajantes, antropólogos e filósofos. Dado esse que levou Léry a refletir sobre a sociedade francesa de sua época – século XVI – que, como se sabe, foi um século atravessado pela questão religiosa, por um cenário de guerras religiosas e massacres desguarnecidos de piedade, como bem nos lembra Léry ao discorrer sobre o massacre da noite de São Bartolomeu, que lhe causa pesar. Nos descreve ele:

Entre os atos de horrenda recordação não foi a gordura das vítimas trucidadas em Lyon, muito mais barbaramente do que pelos selvagens, publicamente vendida em leilão e adjudicadas ao maior lançador? [...]. Não abominemos, portanto, demasiado a crueldade dos selvagens antropófagos. Existem entre nós criaturas tão abomináveis, se não mais, e mais detestáveis do que aquelas que só investem contra nações inimigas de que tem vingança a tomar. Não é preciso ir à América, nem mesmo sair de nosso país, para ver coisas tão monstruosas (LÉRY, 1980, p. 203).

Nesse trecho percebemos, claramente, que é posta uma questão bastante pertinente entre o ideário indígena, isto é, do homem primitivo e as práticas realizadas no mundo civilizado. Trata-se de uma reflexão em torno de saber quem é, na verdade, o bárbaro: se é aquele que come carne humana como símbolo ligado a honra do guerreiro, um sinal de triunfo e de superioridade sobre o inimigo vencido e que gera todo o motivo de perpetuação desse ritual por parte da vingança indígena, estruturando, dessa forma, essa sociedade ou aquele que mata por crueldade para prevalecer-se sobre o outro com o fim último de rechaça-lo?

Nesse excerto, Léry deixa claro a crítica feita à sociedade da qual é fruto, a sociedade “civilizada”, pois aquilo que mais espanta, mais causa horror encontra-se em seu próprio país. Assim, a representação dos ritos antropofágicos encontra uma justificativa que destaca a nobreza do homem selvagem frente os horrores causados na civilização do Velho Mundo.

Assim como Léry, Michel De Montaigne também se dedicou à figura do índio antropófago e escreveu um ensaio intitulado “Dos canibais” no qual discute a importância da experiência, uma vez que, é muito confortável ver e avaliar o comportamento alheio sob a sua própria perspectiva, isto é, o padrão de julgamento não leva em conta aspectos importantes do/para o outro. O bárbaro é sempre o outro,

nós e a nossa civilização, somos a personificação do correto, da norma e tudo que foge disso, é motivo para repelir. O termo *bárbaro* sempre aponta para aquilo que não é racional, sempre judicativo que emite juízo de valor. Entretanto, o lugar da racionalidade é questionável, afinal, há uma incoerência muito grande por parte desse ser dotado de racionalidade que se lança a atrocidades tão grandes como faz o homem civilizado.

Montaigne (2009) nos diz que não devemos julgar “em relação a nós”, pois, fazendo isso, apenas concordaremos com o costume e aceitaremos o preconceito. Faz-se necessário, no entanto, deixar um pouco de lado seus hábitos, costumes, normas para vivenciar o outro, isto é, colocar a sua própria experiência à prova, seus conceitos, sua língua – como o que acontece no caso da tradução sobre a qual discutiremos mais tarde.

A partir desses documentos dos viajantes e das pesquisas antropológicas realizadas sobre a mentalidade indígena, percebe-se que há uma releitura acerca da prática antropofágica a qual está intrinsecamente ligada à metáfora do contato com o outro. A partir da discussão antropofágica, por exemplo, Montaigne almeja refletir a situação da França e de sua sociedade. Por isso, a questão levantada em torno da figura do bárbaro abre caminho para que outras formas, discussões, reflexões apareçam em relação à questão da antropofagia proporcionando, assim, diferentes visões do mundo.

Não à toa retornamos à figura do índio antropófago, pois ele é o símbolo maior dessa abertura para a alteridade. A priori, sem um conhecimento profundo acerca do ritual antropofágico, poderíamos pensar que, de fato, a antropofagia era apenas um ritual de deglutição, de devoração, de selvagens comendo, como bichos, a carne esquartejada de um guerreiro. Porém, percebemos que essa prática serve como um motivo para mostrar que o valor do homem está na sua grandeza, na honra de ser um valente em não se deixar amedrontar diante dos inimigos. Como salienta Montaigne (2009, p.62): “Sua guerra é de todo nobre e generosa e tem tanta desculpa e beleza quanto pode haver nessa doença humana: não possui outro fundamento, entre eles, que a simples inveja da virtude”.

E, mais que isso, os textos fundadores, que nos relatam o contato dos índios com os viajantes, servem para nos mostrar o caráter assimilador do índio que reside nessa abertura para o outro, pois a

identidade indígena se edifica sob a inconstância. A inconstância da alma selvagem, o lugar de uma abertura. O antropólogo Viveiros de Castro assegura que essa inconstância (especialmente em se tratando da conversão indígena) é um traço definidor do caráter ameríndio, que ela é “uma constante da equação selvagem” (CASTRO, 2002, p.187). O caráter indígena era receptivo ao que vinha de fora, era hospitaleiro aos portugueses, espanhóis, enfim, europeus. Viveiros de Castro sobre a personalidade indígena afirma que:

Guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, neste processo, alterar-se. Deuses, inimigos, europeus eram figuras de afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; uma alteridade sem a qual o mundo soçobriaria na indiferença e na paralisia (CASTRO, 2002, p. 207).

Nesse sentido, trata-se de uma sociedade que se baseia, estrutura-se de outra forma, diferente da nossa, etnocêntrica - que não concebe outra forma senão a sua de civilização-. Tudo na sociedade indígena muda, transforma-se pela troca e não por meio de uma identidade fixa. Alterar-se pelo contato com o outro é uma das máximas do pensamento indígena. Por intermédio da inconstância, mudar-se, incorporar o outro e, automaticamente, transformar-se.

Nessas narrativas de contato, perceberemos como a identidade funciona como um nexo de relações e transações e não como algo fixo, rígido, fechado. É a troca e não a identidade o valor a ser firmado (CLIFFORD, 1988). Absorver o outro e nesse processo, alterar-se. Ler e se apropriar do estudo antropológico de Viveiros de Castro é imprescindível para entender esse caráter tão complexo indígena, no qual a ideia da identidade se perde na relação com o outro, pois ambos – o próprio e o estrangeiro - se transformam porque a identidade indígena é murta, muda constantemente.

A partir das leituras desses autores podemos, agora, pensar o lugar que a antropofagia proporcionou ao movimento literário revolucionário do início do século XX. Oswald de Andrade encabeçou uma arte nova cuja poesia, agora, estava alicerçada num tom tipicamente nacional, longe das imitações, dos rebuscamentos de outrora. Uma poesia crítica, de tomada de consciência em relação ao mundo. Haroldo de Campos afirma que a antropofagia oswaldiana foi:

o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófagos. Ela não envolve uma submissão, mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa, capaz tanto de apropriação, como de expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 1992, p. 234).

Foi, então, a partir dessa premissa que Oswald de Andrade criou o movimento sob a óptica antropofágica que se vinculava a uma reivindicação por uma língua que se desvencilhava, ou melhor, libertava-se de arcaísmos. O manifesto pau Brasil de 1924 foi o princípio para surgimento de uma consciência nacional, que rediscutia a realidade pautada numa linguagem novíssima e conclamava a originalidade nativa. Propunha, assim, uma literatura extremamente nova vinculada à realidade brasileira e que, portanto, tratava-se de uma poesia renovada que redescobria o Brasil.

A famigerada semana de artes modernas de 1922 é o exemplo maior dessa ideia da reivindicação de uma arte nacional frente ao que era propagado na Europa. Com isso, a cultura brasileira estaria ao lado das principais correntes vanguardistas europeias, não no sentido de submissão, mas num patamar de igualdade. Propunha-se uma atitude de devoração crítica, uma atitude antropofágica que:

permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação [...] (CAMPOS, 2003, p.36).

Percebemos, com a leitura desses trechos, como o tema da antropofagia é sempre recorrente. Há uma constante redescoberta do sentido da antropofagia. Na arte, esse sentido está atrelado a uma possibilidade sair das dicotomias, do dualismo, de uma forma estanque. Dessa forma, deglutir passa a ser um meio de tornar-se diferente e não igual - como queriam que os índios ficassem iguais aos europeus e suas crenças, por exemplo-. Daí propõe-se a devoração crítica do outro e, em meio a essa lógica, surgem os estudos de tradução como revelação da alteridade, da incompletude do próprio que só se vê no outro. Há, portanto, uma pulsão tradutória – a partir de deslocamentos feitos sobre a língua. A essência da tradução,

ressalta Berman (2002), é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização e acrescenta:

A prática tradutória é acompanhada aqui por uma reflexão [...] sobre o sentido do ato de traduzir, sobre as implicações linguísticas, literárias, metafísicas, religiosas e históricas, sobre a relação entre as línguas, entre o mesmo e o outro, o próprio e o estrangeiro (BERMAN, 2002, p.30).

Fez-se necessário esse percurso da história da antropofagia até relacioná-la à tradução, pois como a literatura é sempre um devir, usa-se o tema da antropofagia a fim de pensar o próprio, uma vez que, aquilo que há de essencial na tradução, advém da ideologia antropofágica que é a abertura para o outro, nesse caso, a abertura para outras línguas de modo a não sacralizar a língua do próprio. Com isso, o outro complementa o próprio e vice-versa, numa simbiose múltipla. Ao traduzir, há um intercâmbio de pensamentos, de ideias; há uma devoração. E é exatamente o que Clarice Lispector faz ao traduzir *The Fall of the House of Usher*², texto de 1839 de Edgar Allan Poe.

Logo de início, ao abrirmos a página do texto traduzido e do texto original, nos deparamos com uma diferença determinante para afirmar que trata-se não apenas de uma mera tradução (aquela “boa” tradução, fidelíssima ao original), mas que trata-se de uma *recriação*, ou melhor dizendo, uma *reescrita* que sugere ser o texto traduzido, um texto novo, com uma assinatura nova, a de Clarice Lispector.

Afirma-se isso, pois, Clarice, ao traduzir o conto de Poe inclui duas epígrafes: uma, que existe no original, do poeta Francês De Béranger – “Seu coração é um alaúde suspenso; tão logo tocado, ressoa.” – e, outra, do próprio Poe – “E hoje quando passa o viajor. Pelas janelas candentes, vê negras formas de horror bailando acordes dementes”- como se declarasse que aquele texto é de sua autoria, porém, partindo de Poe, o autor das histórias, já que a epígrafe é do próprio autor.

2 É preciso salientar que esse conto possui sete versões diferentes (duas hipotéticas), podendo acessá-las com bibliografia, republicações e revisões no endereço disponível em: <http://www.eapoe.org/works/info/pto25.htm>. No link: <http://www.eapoe.org/works/cmprs/pto25co.htm>, é possível ver o quadro comparativo entre as edições. Podendo, assim, perceber que não há grandes variações de um texto para outro, apenas algumas diferenças como "vida comum"/"vida diária" ou [piedosa] "idiosincrasia mental"/"desordem mental". As poucas mudanças encontradas são referentes à pontuação, formatação e sinonímia.

Refere-se a um gesto que diz muito. No livro intitulado *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon pontua que a epígrafe é uma citação por excelência. Para além disso, acresce que:

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me próprio dela [...]. A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que são ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo do meu texto. [...] (COMPAGNON, 2007, p. 37).

Isto significa afirmar que, quando há a apropriação de uma citação, significa que houve um gesto autoral naquele texto. Aí, então, nos é dada a primeira pista de que a tradução realizada por Lispector (2003) se comporta como criação, pois a citação significa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita, como ensina Compagnon (2007). Outro aspecto observado na tradução de Lispector (2003) que a coloca como autora de um novo texto, fica evidente não só por meio da epígrafe, mas também assim que começamos a ler o primeiro parágrafo. No original consta:

DURING the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into everyday life – the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart - - an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime (POE, 1839).

Já o texto traduzido difere completamente de como o narrador inicia o relato sobre a visita à casa de Usher:

Agora eu estava num beco sem saída. Estava li, a cavalo, atravessando, sozinho, uma região isolada e triste. Trouxera comigo a disposição de passar uma

temporada com Roderick Usher, que tinha sido um dos meus alegres companheiros de infância. Mas já fazia muito tempo que não nos víamos. Para ser franco, nem me lembrava muito dele. Por isso mesmo, espantava-me a pressa com que eu atendera seu pedido para que o visitasse. Sua carta inteira era um apelo. A própria letra já evidenciava uma grande agitação nervosa. E assim todo o conteúdo da carta. Pedia-me Usher que viesse fazer-lhe um pouco de companhia. Falava de uma enfermidade física e de uma perturbação mental. Esperava que pudesse aliviar um pouco os seus males com a minha jovialidade. Estava muito só. Precisava de mim. E, nesse tom, tudo isso e muito mais fora dito. Nem pensei duas vezes. Embarquei logo. E, agora, eis-me num beco sem saída. Tudo ali naquele lugar me dava arrepios, e, durante um dia inteiro, passei eu a cavalo à procura da casa de Usher (Tradução de Clarice Lispector, 2003, p. 57).

Lispector (2003) retira, acrescenta informações, inverte a ordem dos acontecimentos. Primeiramente, a autora não traduz a passagem que descreve a estação a qual se passava a história, que era o outono: *“During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year”*. Esse dado, para o conto, é de grande importância, pelo menos em termos de interpretação, uma vez que o outono faz referência à *“Queda”* da casa de Usher, pois, como se sabe, o outono é a estação em que as folhas caem, a paisagem fica árida, seca, nua e, ao final do conto, a casa é demolida, destruída e engolida pela terra. Outro fator importante a ser enfatizado é que Clarice inicia a tradução pela frase *“Agora eu estava num beco sem saída”* a qual – ou seu correspondente – não existe no texto de Poe. O conto é uma narrativa sombria que discorre sobre estranhos acontecimentos que ocorrem em uma antiga casa pertencente à família Usher cujos donos - Roderick e sua irmã Lady Madeline - possuem traços extremamente melancólicos, obscuros e mentalmente perturbados, acometidos de uma grave doença psíquica.

Além disso, todo o primeiro parágrafo, que descreve a casa, não se encontra incluído no parágrafo inicial da tradução. Clarice Lispector inicia a partir da referência ao amigo, Roderick Usher, e do pedido que leva o narrador até a casa de Usher. O primeiro parágrafo do original reaparece mais adiante a partir do excerto: *“Nesta hora entardecia. Não sei como foi. Sei que, de repente, me vi tomado de terrível angústia. Uma tristeza muito grande me encheu a alma. E tudo piorou quando vi a casa”* (Tradução de Clarice Lispector, p. 58).

Percebe-se mais uma vez que Lispector altera a ordem dos parágrafos e da apresentação dos cenários como se iniciasse pelo

motivo da viagem e não pelo efeito da descrição da casa. Esse efeito só virá na segunda página. Em sua tradução, Clarice faz menos descrição e mais reflexão. Ela, por exemplo, não traduz o poema *The Haunted Palace* que consta no original, não se atém a descrever profundamente nem Roderick, nem sua família, como consta no original e não se detém longamente na descrição da casa, que é o principal personagem do conto.

Há um texto de Leyla Perrone-Moisés (1990) cujo título é *A fantástica verdade de Clarice* no qual a autora afirma que as adaptações feitas por Clarice Lispector à tradução do conto de Poe aproximam, e muito, essa tradução do seu próprio conto intitulado *A mensagem*. Conto escrito por volta de 1964 - pois consta no livro *A legião estrangeira* de 1964 e em *Felicidade clandestina* de 1971-. Nesse conto, um casal de jovens se depara em frente a uma casa que transmite *a mensagem* ao jovem casal. Porém, a casa se equipara a casa de Usher, pois, é por meio desse personagem, nos dois contos, que a história se desenvolve. Em *A queda da casa de Usher*, tradução de Clarice Lispector, o narrador corrobora:

Não sei como foi. Sei que, de repente, me vi tomado de terrível angústia. Uma tristeza muito grande me encheu a alma. E tudo piorou quando vi a casa. À minha frente, o prédio nu, de construção muito simples, abria suas janelas com olhos vazios. Os muros frios, os troncos brancos apodrecidos [...] tudo tornava a paisagem depressiva e gelada. Uma frialdade de gelo, um abatimento, um aperto também dentro de mim. Era como se a atmosfera de fora me tivesse penetrado até os ossos (POE, Trad. Clarice Lispector, p.58).

Essa é uma das poucas passagens que descrevem as sensações que provinham da visão da casa de Usher e, em diálogo com esse trecho, temos o conto de Clarice, no qual a casa:

[...] estava tão perto como se, saindo do nada, lhes fosse jogada aos olhos uma súbita parede. Atrás deles os ônibus, à frente a casa – não havia como não estar ali. Se recusassem seriam atingidos pelos ônibus, se avançassem esbarrariam na monstruosa casa. Tinham sido capturados. [...]. A casa devia ter tido uma cor. E qualquer que fosse a cor primitiva das janelas, estas eram agora apenas velhas e sólidas. Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era *angustia*da (LISPECTOR, 1964, p.128).

Nesse sentido, a casa era angústia e calma como palavra nenhuma o fora, diz o narrador. A casa, em ambos os casos, consegue

expressar o que se passa no interior de cada personagem, seja no caso do narrador de Poe ou no caso dos dois jovens no conto de Clarice Lispector. Em torno das duas casas, há o acontecimento. É a figura da casa que desnuda o ser, e, em certa medida, reflete-o.

Enquanto a casa de Usher proporciona ao narrador mergulhar ainda mais naquele cenário de horror, proposto pelo conto e conta sobre um passado e presente da família de Usher, a casa do conto de Clarice proporciona ao jovem casal, um encontro com o mais profundo de si mesmo, pois, junto à casa, havia uma *mensagem*. Mensagem essa que as palavras não davam conta de expressar. Após o encontro com a casa, segue-se o desvelamento do espaço interno cheio de ressignificações. A casa simbolizava algo que, mesmo com toda procura em busca de uma expressão exata, eles não poderiam alcançar, pois existe uma defasagem entre as palavras e as coisas, como salienta Perrone-Moisés (1990). Ela comunica sem palavras, comunica puramente pela presença, pela visão.

Em *A Mensagem* nota-se, mais uma vez, o percurso narrativo feito por Clarice Lispector em querer dar nome ao inominável, em colocar seus personagens diante de algum objeto que lhes cause profundas reflexões e, conseqüentemente, modifique-os. Já na tradução de *The Fall of the House of Usher* é possível perceber que alguns dados são retirados, mas a descrição, mesmo que econômica da casa, permanece causando um ar de perturbação e reflexão no personagem-narrador.

Para finalizar, é importante lembrar que o diálogo proposto em torno da tradução do conto de Poe por Clarice Lispector circunscreve a própria escrita da autora no seu conto *A mensagem*, mas tal gesto é apenas uma das chaves de leitura para entender como a tarefa tradutória se encaminha, pois é uma tarefa que se encontra intrinsecamente ligada à antropofagia como sistema que permite a troca entre o próprio e o estrangeiro e, nessa troca, ocorre uma mudança: ambos se modificam. Não que se deva afirmar categoricamente que o acontecimento, descrição, desvelamento em torno das duas *casas* foram propositais. Mas, como afirma Perrone-Moisés (1990), as semelhanças são tantas – no que se refere à casa – que se pode falar em intertextualidade.

A tradução comporta-se não como uma cópia, isto é, não é mimética essa relação entre o texto/modelo de chegada e o pretendido. Há uma criação, transcrição como postula Haroldo de

Campos (2003) que estuda essa questão estética. Dessa forma, o texto traduzido de Clarice aponta para uma escrita devoradora não só da tradição, como de outros textos e da intertextualidade - a casa do conto *A mensagem*. O texto traduzido se torna, então, parte de uma escrita própria na proporção em que se apresenta como outro. Com isso, pode-se dizer que, se a poesia de Herberto Helder é omnívora - aquela que tudo come-, a escrita de Clarice Lispector também o é.

REFERÊNCIAS

- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, EDUSC, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo, Globo, 2003.
- _____. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.
- _____. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: _____. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- LERY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Itatiaia/USP, 1980.
- MONTAIGNE, Michel de. **Dos canibais**. São Paulo: Alameda, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: companhia das letras, 1990.
- POE, E. A. **Histórias Extraordinárias de Allan Poe**. Tradução e Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- POE, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher**. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/info/pto25.htm>. Acesso em: 03/11/2018.

A FUNDAÇÃO SHOAH COMO PROMOTORA DA MEMÓRIA: UMA LEITURA SOBRE A VIDA E A LUTA DE UMA SOBREVIVENTE DO HOLOCAUSTO

Patricia Cezar da Cruz¹

Walter Benjamin, referindo-se à Primeira Guerra Mundial, menciona o retorno do sobrevivente que volta para casa na impossibilidade de narrar sobre os horrores presenciados. Sem poder falar, perdia-se então a possibilidade da transmissão da experiência, aquela feita no sentido pleno, “cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIAN, 1993, p. 10). Embora a sociedade capitalista moderna não desse muita credibilidade aos relatos vividos, por outro lado, a necessidade de preservar a memória dos fatos também foi necessária, sobretudo depois de um dos maiores genocídios contra a Humanidade, o Holocausto, ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial.

A Fundação dos Sobreviventes da História Visual do Shoah, fundada por Steven Spielberg em 1994, tem buscado compilar e organizar depoimentos de judeus que foram testemunhas do Holocausto, a fim de dar voz aos que têm alguma coisa a declarar sobre o que vivenciaram em campos de concentração, proposta similar àquela de Claude Lanzmann quando produziu o vídeo “Shoah” em 1985, com imagens de sobreviventes do Holocausto na então atualidade, diante da câmera, relatando testemunhos dos que haviam passados por guetos e campos de concentração.

A Shoah, embora empenhada na busca da verdade e de mostrar como milhares de pessoas foram brutalmente violentadas em sua honra e dignidade, também encontrou resistência dos que acreditavam na chamada “teoria da mentira”, em que muitos estudiosos, como historiadores ou jornalistas, ironizam os

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA), licenciada plena em Letras com habilitação em Língua Alemã, Professora Substituta, Universidade Federal do Pará. Participante do grupo de pesquisa Amazonia – Narratologia – Anthropocene (ANA) e Coordenadora do projeto Littera: Minicursos para a Casa de Estudos Germânicos. E-mail: patricia_cezard@hotmail.com

depoimentos prestados, como se esses fossem produzidos a partir de uma recriação da realidade contendo teor ficcional e alto grau de imaginação, o que não valeriam como testemunhos. Os depoimentos da Shoah não são narrativas ficcionais com alto grau de imaginação, nem uma “invenção literária do Holocausto” (KUSTIN, 2012, p.14), ou, como ironiza Elie Weisel “se seria correto usar a palavra trabalho para se referir às narrativas construídas sobre a Shoah já que as histórias são contadas com bastante imaginação”. Mesmo com essa resistência,

A impossibilidade de se perpetuar uma literatura grandiosa a partir da Shoah e, apesar disso, ter confiança no futuro, parece ter sido o paradoxo que faz prevalecer a narrativa dos sobreviventes sobre o olvido. Um dos nossos compromissos desse milênio deveria ser, então, um compromisso com a narrativa dos sobreviventes. Os relatos de testemunho, porque construídos por vestígios ou fragmentos de memórias que, a contrapelo de práticas e políticas do esquecimento, fazem-nos refletir sobre a possibilidade de tradução da experiência de extermínio e de um saber estranho que dali é originado, marcam as narrativas contemporâneas (NASCIMENTO, 2011, p.2-3).

Nesse sentido, a Fundação Shoah faz sua resistência ao esquecimento quando coleta um grande número de testemunhos sobre o Holocausto, vindos de judeus de todas as nacionalidades: judeus poloneses, judeus alemães, judeus ingleses; que fizeram parte de um cenário de atrocidades pelo regime de Hitler. Desse quadro de horror restaram memórias fragmentadas, experiências duras de serem lembradas pelos que tiveram suas vidas atropeladas, bem como parentes ceifados por tanta brutalidade.

Dentre os inúmeros testemunhos que a Fundação Shoah tem recolhido ao longo dos 23 anos de documentação está o de Sabina Kustin, conhecida como “Jaffa”. Sabina deu seu depoimento para a Shoah em 23 de outubro de 1996. Ao receber seu testemunho, a Fundação escreveu sobre a importância de se “aprender para sempre lembrar”:

Estimada Sra. Kustin Regembaum, ao compartilhar seu depoimento como sobrevivente do Holocausto, a Senhora outorgou a gerações futuras a oportunidade de ter uma ligação pessoal com a História. Sua entrevista será preservada cuidadosamente como parte importante da mais completa videoteca de testemunhos até hoje coletada. Em um futuro longínquo as pessoas terão a possibilidade de ver seu rosto, ouvir sua voz e conhecer sua vida a fim de aprender para sempre lembrar.

Agradeço sua valiosa contribuição, sua força e sua grandeza de espírito. Cordialmente, Steven Spielberg - Presidente” (KUSTIN, 2012, p.22).

Sobre a decisão de escrever um livro, Sabina Kustin afirma que

A principal razão deste livro é conscientizar as novas gerações sobre o que aconteceu aos judeus e a outras tantas minorias perseguidas pelos nazistas. Que atrocidades como essas não se repitam novamente. Não existem palavras para dimensionar os horrores arquitetados por Hitler e seus seguidores” (KUSTIN, 2012, p.21).

Como escreveu Primo Levi, “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p. 7).

Sabina começa seu testemunho justificando a necessidade do livro e afirma fazer um trabalho de memórias, porque tudo aquilo que tinha anotado em cadernos durante o tempo da guerra se perdeu durante a passagem por várias localidades, dentre as quais os campos de concentração em Bergen-Belsen, Auschwitz, Burkenau e outros. Porém, como talvez seja nítido em todos os testemunhos de sobreviventes do Holocausto, buscar na memória, ainda que fragmentada, reviver aquele duro passado implica também uma preocupação com o futuro, uma vez que constantemente ainda se observa, na atualidade, grupos neo-nazistas e movimentos de anti-semitismo que não somente negam o Holocausto como promovem ataques anti-semitas, principalmente na Europa e na própria Alemanha, ainda que o Estado alemão reconheça o Holocausto.

Em relação à Sabina Kustin, seu testemunho pode ser repartido em cinco tópicos: “A vida na infância até os 10 anos em Lodz”; “A separação”: “família para Auschwitz e Treblinka/ Sabina para Bergen Belsen”; “Fim da guerra/ Retorno ao lar”; “Eretz Israel; Brasil, prosperidade/ Violência urbana“, embora essa não seja a organização original de seu livro. Sabina narra com certa cronologia de fatos, os quais muitas vezes parecem se repetir, como quando fala sobre a família em Lodz no título *Da infância até a guerra* e repete essa cena da família feliz em *Separação da família*.

O horror de Sabina ao ver as atrocidades nazistas é lembrado quando era uma criança (“Por que assassinavam bebês com

baionetas? Por que quebravam dentes e cortavam os rostos dos homens? De onde os nazistas tiravam tanto ódio para nos impringir tanta brutalidade? Será que eles não tinham esposas, filhos, família?” (KUSTIN, 2012, p. 43) e depois quando aos 17 anos era “já uma adulta de 50” afirma possuir um coração cheio de ódio e seu inconformismo com o tribunal de Nuremberg, instituído para julgamento dos culpados pelos crimes de guerra; narra as dificuldades em relação a Eretz Israel, quando aquele país recusou-se a receber os refugiados judeus europeus como ela, uma judia polonesa. Mas, para Sabina, que chegou a Israel a bordo do navio Exodus em 1947, lotado de refugiados em condições sub-humanas, ela era apenas “judia”, esquecendo sua condição de pobre e refugiada que não era bem-vinda em Israel naquele tempo.

Sabina Kustin relata também a vida difícil em Israel, onde trabalhou primeiramente num kibutz, depois foi para Tel Aviv, local em que vivia num cortiço precário e trabalhava dia e noite em um restaurante; cita o casamento com Efraim e a chegada da pequena Elka – assim chamada em homenagem à irmã do marido, assassinada em campo de concentração. Recordando os campos de concentração, como de Bergen Belsen e Auschwitz, ela relata o horror de se ver macérrima, doente e, também, de ver “com meus olhos, montanhas de dentes, sapatos, brinquedos, óculos e barra de sabão feitas com a gordura de seres humanos” (KUSTIN, 2012, p.64) o que nos remete às imagens pavorosas do documentário de 1955 intitulado *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, feito sob encomenda do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial.

Sabina fala sobre sua vinda em para o Brasil, país que considera seu de coração, e da prosperidade aqui encontrada, mas também outro tipo de violência diferente do Holocausto: a urbana, da que ela mesma foi vítima durante o assalto de seu apartamento em São Paulo. Depois de relatar outras dificuldades no Brasil, ela encerra seu testemunho acreditando que as religiões não existem para separar, e sim para harmonizar:

Pensei que, após o Holocausto nazista, o mundo havia aprendido a viver uma ávida luta pelo ser humano. Não há vitória quando se investe na violência e na morte. Mais uma razão para o mundo lutar, com todas as forças, contra o terrorismo, o fanatismo religioso e as drogas, que dominam nossos jovens. Precisamos de uma juventude sadia e humana, que lute por um mundo melhor (KUSTIN, 2012, p.114).

Ainda que a Fundação Shoah procure recuperar e organizar testemunhos sobre o Holocausto, o processo de lembrar as atrocidades de guerra não é algo fácil que simplesmente possa ser gravado e arquivado. Os processos ligados à memória não são processos simples, uma vez que eles buscam por uma justiça na medida em que são apresentados, mas esse contexto de justiça coletiva tem suas diferenças em relação a um tribunal de justiça comum.

Em âmbito jurídico existem três etapas ligadas ao ato de testemunhar: percepção, memória e expressão do fato. Noutras palavras, a percepção, de acordo com Ambrósio (2010, p.2-8), é “uma experiência psíquica complexa e pessoal que sofre influência de diversos fatores internos e externos ao observador”, de modo que nenhuma percepção é perfeita a ponto de reconstituir todos os eventos com fidelidade absoluta, levando-se em consideração os estados emocionais das pessoas envolvidas e o estresse da violência sofrida.

Com relação à memória, Myra e Lopez (2009) afirmam que “a repressão, na grande maioria das vezes, age de modo fragmentário, não suprimindo, mas dificultando a evocação das lembranças” que podem ser distorcidas, conturbadas e, por fim, a expressão do fato. Segundo as autoras, são raras as pessoas que podem expressar um fato com fidelidade, exprimindo de forma exata as suas vivências, incluindo o tipo de interrogatório que sofrem, a linguagem usada pelo interrogador, dentre outros fatores.

Se em relação ao jurídico esses processos são necessários para o estabelecimento da verdade, a questão da “verdade” não é questionada quando se fala em “testemunho”. Não é esse o objetivo principal de quem testemunha sobre o que houve durante a segunda Guerra Mundial, nem se precisa de um tribunal formado por juiz, jurados e testemunhas para que haja uma decisão sobre a sentença. A questão do testemunho não é observar a verdade através de fatos.

Há diferentes nomenclaturas que o termo “testemunho” pode apresentar, mostrando para isso as diferenças de como o termo é mostrado na Alemanha e na América latina. Na Alemanha, “Zeugnis” está ligado aos testemunhos que se produziram em relação à Segunda Guerra Mundial e a Shoah, o que nos interessa neste trabalho. O autor destaca algumas características em relação ao testemunho em âmbito

germânico, que são: 1) o evento; 2) a pessoa que testemunha; 3) o testemunho; 4) a cena do testemunho e 5) a Literatura do testemunho.

1) O evento – A Shoah tem sua singularidade em relação à questão do testemunho, e, embora não deva ser considerada como absoluta em relação à teoria das catástrofes, ela tem sua relevância em relação ao Holocausto por se tratar de um evento que iria “além da compreensão”.

2) A pessoa da testemunha - Quando abordada dentro da psicologia, a noção de trauma, bem como a noção sobre o real que não pode ser simbolizado, a testemunha é analisada como “primária”, porém outros autores têm a ideia de que ela seria uma testemunha “secundária”, conceito mais ligado à tradução oral do que ao conceito jurídico da testemunha que é chamada para depor sobre algo ocorrido e cujos “fatos” são mais importantes para que a sentença seja proferida. A testemunha é mais vista como *supertis*, alguém que presenciou um trauma e que precisa superá-lo para poder contar o que foi vivido, o que nem sempre é possível.

3) O testemunho – Nesse processo, a literalização e a fragmentação aparecem como características principais, sendo que a literalização consiste na incapacidade de se traduzir o vivido em imagens ou metáforas, e em termos psicanalíticos quando uma pessoa testemunha, ela involuntariamente recorda as imagens dos traumas sofridos. A fragmentação também “literaliza a psique cindida do traumatizado e a apresenta ao leitor. Nesse sentido, a incapacidade de incorporar uma cadeia contínua as imagens acríbicas também marca a memória do traumatizado”. O testemunho é uma tentativa de reunir esses fragmentos em contexto.

4) A cena do testemunho – Novamente se traz a ideia do tribunal em que busca uma justiça. Em relação à Shoah, ela juntaria documentos para a história, reunindo documentos sobre a catástrofe que foi o Holocausto. Como já citado anteriormente, embora o tribunal busque a verdade para que uma sentença seja elaborada a partir de “fatos” que seriam imprescindíveis ao julgamento de um réu, o trabalho da Shoah, e também da Fundação Shoah, é fazer com esses testemunhos organizados e colhidos incessantemente pelo mundo afora colaborem para uma justiça que tomaria voz com as manifestações de sobreviventes.

5) A literatura de testemunho - Na Alemanha, a chamada Literatura de testemunho se dá em âmbito da memória da literatura de representação em âmbito. Mesmo que existam vários outros autores na Alemanha que trabalhem a temática do testemunho, o que se discute é o conceito do testemunho e da presença do teor testemunhal nas obras de sobreviventes ou de obras que tratem de catástrofes como a da Segunda Guerra, e não se tem uma preocupação com a forma como essa literatura é escrita.

Como se observa, essas são as características do testemunho em relação aos depoimentos sobre o Holocausto, o que não toma a Shoah como uma voz absoluta e, talvez, mais importante do que outras vozes que atentem para as narrativas sobre catástrofes, mas um dispositivo ou recurso ligado à História e à memória, em que as vozes sobreviventes, marcadas pelo trauma, possuem um canal, uma possibilidade de dar voz às suas necessidades de sobreviventes, como bem afirmou Primo Levi, a necessidade de falar, mais do que outras necessidades. Além disso, os testemunhos parecem ser classificados, analisados, categorizados, de modo que façam parte de estudos organizados ligados à História e a memória. Não existem estudos unificados sobre os testemunhos da Shoah, mas estudos que se ligam a diferentes aspectos de testemunho, alguns dentro da própria Literatura. Alguns questionam mesmo a questão do testemunho.

Dori Laub ao falar sobre os testemunhos da Shoah ressaltou a “impossibilidade de narração”, afirmando que o Holocausto foi “um evento sem testemunha” (LAUB, 1995, p. 65). Em sua ideia, o fato de alguém ter presenciado o Holocausto não permitiria à vítima se afastar friamente do evento para narrá-lo de forma lúcida. E sem o testemunho, não se teria a testemunha. No entendimento de Laub (1995), os testemunhos foram construídos *a posteriori*.

Para Márcio Seligmann Silva (2008, p.67-68), “essa tese de Laub me parece correta, mas deve ser vista *cum grano salis*. Ela gerou alguns mal entendidos, do tipo que a partir daí negam a importância dos testemunhos. O objetivo de Laub era evidentemente o oposto”.

No entender de Antonio Brito Junior, em relação à testemunha supertis, há um adensamento do entendimento desse tipo de testemunha, a qual não bastaria somente ver ou estar na cena em que um fato ocorreu:

A esta não basta ter presenciado, mas sim ter vivenciado e experimentado “na carne” a violência, o choque, a ignomínia. Aqui, o evento leva a marca do insólito, do inusitado e, mais do que isso, muitas vezes do irremediável, do inimaginável e do inexplicável. O evento pode ser relativamente corriqueiro – assim como foram corriqueiras, para nossa vergonha, as cenas de tortura nos porões da ditadura militar brasileira e latino-americana e nos campos de concentração (Lager) nazistas na IIª Guerra Mundial. No entanto, a marca que o evento deixa na vítima, além de indelével, é particular, específica, pessoal e intransferível – ela se inscreve como algo único na psique da vítima. Aqui, “a testemunha [é] alguém que sobreviveu a uma catástrofe e que não consegue dar conta do vivido – porque ficou traumatizada [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 84). A testemunha/superstes, portanto, ocupa um lugar especial – ela é insubstituível, não tanto quanto ao acontecimento em seus desdobramentos jurídicos (afinal, um único depõe por muitos, no âmbito mais amplo da condenação, como o faz a dolorosa evidência dos corpos desfigurados de Auschwitz), mas sim no que diz respeito a uma nova normatividade ética e a uma ética da representação. O sobrevivente não traz apenas o testemunho do ocorrido, interposto do verdadeiro/falso da cena do tribunal; seu testemunho implica numa nova ontologia do arquivo e numa nova epistemologia da história, na medida em que apaga as fronteiras entre o fato e a versão, sem, contudo, deixar de ser, ao mesmo tempo, a única possibilidade concreta de configuração da representação do evento e do trauma. O que passa na e através da memória da testemunha/superstes é, sim, a verdade do fato (embora sempre do seu “ponto de vista”), porque, no final das contas, o evento catastrófico deixa sua marca através do trauma psicológico e/ou físico, uma espécie de rastro ou sulco, que é, também, resíduo – a testemunha que sobrevive à catástrofe é, por assim dizer, o “resíduo” do evento. E isso leva a testemunha a outra posição, na condição de representar, embora às vezes sem saber como, o fato para além de qualquer outra testemunha. A voz que se ergue desse superstes que muitas vezes silencia não por não ter o que dizer, mas sim por não encontrar no nível da linguagem – desse acervo de figuras retóricas consagradas, entre outros, pela literatura –, não pode dar conta da magnitude do evento que lhe esmaga (BRITO JUNIOR, 2013, p2).

É possível que o testemunho de Sabina Kustin tenha várias falhas, como lapsos de memórias ou acontecimentos que, pelo trauma, foram apagados de sua memória. Consoante a afirmação de Kustin (2012, p. 21), “O simples conhecimento da história real da minha vida de mulher

sobrevivente da Segunda Guerra Mundial fará o leitor identificar-se com este momento da História que, não tão distante, ainda se faz pouco conhecido”. Noutras palavras, mesmo com os testemunhos apresentados e muitos estudos sobre os testemunhos do Holocausto estejam em andamento, as palavras de Sabina Kustin são claras no sentido de que muito pouco foi dito sobre o extermínio de milhões de judeus em campos de concentração, além daqueles mortos nos guetos mesmo e pelas ruas de cidades como Lodz, onde Sabina nasceu. A incerteza dos depoimentos não seria motivo para não testemunhar. O próprio Primo Levi, quando escreveu “É isto um homem?”, colocou dúvidas em seu próprio testemunho: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1947, p. 105).

Porém, ainda que fragmentários, emocionados, talvez tendenciosos, esses testemunhos de guerra, contendo muitas vezes relatos detalhados e de exílio, duramente procurados na memória dos sobreviventes, são importantes não somente para a Fundação Shoah como para documentação da humanidade.

Mesmo que a Fundação Shoah tenha compilado ou produzido inúmeros vídeos, livros e depoimentos sobre o Holocausto, a relevância dessa fundação e dos testemunhos é o fato de que, olhando para o passado, é possível construir pontes para o futuro no sentido de se evitar nova propagação não somente dessas atrocidades, como também de não permitir ao mundo esquecer que seres humanos foram vítimas de outros seres humanos em função de regimes ditatoriais ou totalitários, em que a dignidade das pessoas foi negada em nome de uma “superioridade” presumida pelos dominadores.

O esforço da Fundação Shoah e dos sobreviventes do Holocausto em abrirem suas vidas de sofrimento vão ao encontro do que destaca Vidal Naquet quando afirma que “não querer lembrar” ou “deixar vestígios” de algo, abre-se precedente para os assassinos da memória, que por violência se impõem muitas vezes em nome de causas insanas como a de Hitler e a “supremacia ariana” que sua loucura acreditou ser verdadeira. Atrocidades como aquela ocorrida na Alemanha, marcas indeléveis para o país e para o mundo devem ser combatidas num movimento incessante de resistência, como o da Fundação Shoah.

Assim, o testemunho de Sabina Kustin não é somente um, e sim mais um para os arquivos da Shoah, os quais podem ser revisitados a qualquer momento para promover o debate desses assuntos da Segunda Guerra, bem como refletir sobre a intolerância que em tempos atuais não somente acontecem em relação a judeus, mas também a negros, homossexuais e todos aqueles que parecem não se “encaixar” em um determinado padrão de comportamento/aceitação social.

Quando a Fundação Shoah faz um trabalho de resistência como este, de rememorar o passado, ela também estimula cada vez mais os sobreviventes do Holocausto a ter voz, de certa forma acreditar que contribuindo com seu testemunho, a justiça de uma coletividade se estabeleça e traga algum conforto com a ideia de que, se as pessoas que passaram pelos campos de concentração sofreram esse trauma, o falar poderia ajudar na ideia de que aquele foi um sofrimento que não mais se repetirá no futuro, o que também demonstra, com isso, a preocupação; como disse Steven Spielberg na carta para Sabina Kustin, “a grandeza de espírito” de passar novamente pela dor e se preocupar com o futuro do outro.

REFERÊNCIAS

- BRITO JR. **A literatura e o local da diferença:** entre testemunho e arquivo. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/109498/000947247.pdf?sequence=1>> Acesso em: 20 de dez. de 2016.
- GAGNEBIAN, Jeanne M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, **W. Walter Benjamin:** Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- KUSTIN, Sabina. **A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto.** Coleção: Testemunhos Editora: Humanitas, 2012
- LAUB, D. (1995). *Truth and testimony: the Process and the struggle.* In Caruth, C. (org.). **Trauma. Explorations in memory** (pp. 61-75). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LEVI, Primo. **É isto um homem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MIRA Y LÓPEZ, E. **Manual de psicologia jurídica.** São Paulo: Vida Livros, 2009.

NASCIMENTO, Lislely. **Memórias e testemunhos:** a Shoah e o dever da memória. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2011/05/10-Mem%C3%B3rias-e-testemunhos-a-Shoah-e-o-dever-da-mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: 20 de jan. de 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A literatura do Trauma.** Cult, n. 23, jun. 1999.

_____. **Narrar o trauma.** Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 20 de jan. de 2017.

SHOAH FOUNDATION. Disponível em: <<https://sfi.usc.edu/>>. Acesso em: 20 de jan. de 2019.

WIESEL, Elie. In: **The New York Times Web.** Disponível em: <<http://www.nytimes.com/arts>> Acesso em: 21 de jan. de 2017 (Trad. Simone Mordente de Souza).

ENTRE O VIVIDO E O DEVANEIO: JOSÉ VERÍSSIMO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA

Aline Costa da Silva¹

Felix Vodčka (1978) ao tratar sobre concretização baseia seus conceitos nos postulados de Jan Mukarovsky, crítico tcheco que a partir de uma percepção semiótica propõe à arte uma função predominantemente estética e diz, em *A Arte como facto semiológico* (1978, p. 11), que ela é “ao mesmo tempo um signo, uma estrutura e um valor”, um fato semiológico.

Já Wolfgang Iser, em *O ato da Leitura: uma teoria do efeito estético* (1976), afirma que o leitor constrói as suas representações do texto. Para ele, “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor (explícito e implícito) estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p.7). Para Ingarden (1965) o leitor preenche vazios do texto seguindo estratégias postas no próprio, previsíveis nele.

Ainda mais, Ingarden (1965) acredita que, a obra literária se realiza como tal na leitura, nos aspectos concretamente vividos, predeterminados pelos aspectos esquematizados do texto, ainda que sejam múltiplas as interpretações que a obra possa vir a ter.

Nesse sentido, Barthes (1973) em *O prazer do texto*, atenta que é dirigido ao leitor e que a [escritura] é a prova de que o texto deseja o leitor. Como afirma:

A unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino; porém este destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é aquele que mantém juntos em um único espaço todos os caminhos de que um texto se constitui (BARTHES, 1988, p. 70)

1 Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras-UFPA. Mestra em Linguagens e Saberes da Amazônia, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia- UFPA.

É levando em consideração tais postulados que este estudo se debruça, concretizando uma leitura que, a propósito do previsto no texto, considera a reunião do vivido, factual, e do devaneio, ficcional, presente em uma obra que, marcadamente em sua publicação de 1886, pretendia apresentar Amazônia ao Brasil e partir dessa realidade para representá-la no texto literário.

O VIVIDO

Cenas da Vida Amazônica (1886), de José Veríssimo, traz em uma edição de 2013 a capa ilustrada pela proa de uma canoa a navegar águas barrentas, a formar banzeiros na viração do dia e a insinuar a simbiose entre a natureza [representada pelo rio] e o homem [pela canoa por ele construída]. A imagem da pequena embarcação à guarda das circunstâncias, infere representações de uma época e de um meio povoado por gentes.

Nesta obra, as pequenas casas de barro cercadas por coqueiros, os quintais repletos de galinhas, o milho jogado da cuia pela tapuia, as fumaças das casas de forno a exalar o cheiro da farinha d'água, os punhados dela jogados com destreza para boca, o som das águas cortadas pelos barcos e os acenos longínquos dos vizinhos passantes, representam o cotidiano do interior paraense. Para quem o conhece, o sentimento de ter vivido algo semelhante e a identificação com as descrições são recorrentes e fazem das narrativas um seguir-voltando, ora recriado pela voz do narrador, ora despertado pelas memórias do leitor, também parte da (re)criação dos textos.

O lugar da escrita de José Veríssimo é a Amazônia oitocentista, no período que compreende a passagem do império à primeira república brasileira. Marcada pela observação das idiossincrasias da região, costumes e modos de vida dos seus sujeitos sociais, reflete o espírito de nacionalidade a partir das representações do sistema social e cultural amazônico, com especial atenção para a intensa mestiçagem responsável pela formação dos grupos sociais no Brasil, tudo representado sob uma perspectiva cientificista vigente no século XIX.

Na primeira edição da obra, datada de 1886, mas já escrita desde 1881, conforme indica seu prefácio, o autor preocupa-se em desenvolver uma clara divisão e nela, com destaque, um capítulo introdutório extenso denominado “As Populações indígenas e

Mestiças da Amazônia: Suas linhagens, suas crenças e seus costumes”, tendo o subtítulo “Tapuios e seus descendentes”.

Com o ensaio, o autor informa a realidade da Amazônia para além e aquém das representações do leitor da época, habituado aos doces romances de folhetim e insciente a respeito da região Amazônica. Sem conhecimento de mundo para saber dessa realidade, tais representações eram mais ilusórias do que reais e Veríssimo parte da introdução da obra para dizer esta realidade incógnita:

Mostrei com a máxima bôa fé e franqueza o que são essas populações, acompanheias desde que apareceram na nossa história até hoje; a outros, aquelles que, talvez sem consciência da dificuldade da empresa, se mettem de hombro com os fenômenos sociaes, cabe a tarefa infinitamente mais ardua, de facultarem-lhes os meios de se desenvolverem progressivamente. Se este trabalho vale alguma cousa, sirvam-se delle no aproveitamento do elemento mestiço - o nosso verdadeiro elemento nacional (VERÍSSIMO, 1887, p. 389).

“As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia: Suas Linguagens, suas crenças e seus costumes”, como diz em nota o autor, “É uma pequena contribuição para o estudo da psicologia do povo brasileiro”. No ensaio, o autor parte da explicitação fisiológica do mestiço à história da colonização da região, da missão jesuítica, guerras e de todos os acontecimentos históricos que contribuíram para a sua formação cultural: A religiosidade, os usos e costumes, a linguagem, as crenças e tradições populares orquestradas como resultado da mestiçagem e o trabalho, neste contexto, necessário ao organismo social (VERÍSSIMO, 1887).

Ao contar a realidade amazônica, o autor intenta muito claramente desmitificar discursos sobre a região acerca do clima, da selvageria, entre outros. José Veríssimo, um amazônida, mostra ao Brasil que a sua formação de identidade não pode ser outra, senão aquela que surge no centro da miscigenação. Pode-se compreender que a própria identidade nacional é construída, sobretudo, com colaboração desse literato e crítico.

Como antes explicitado, apesar da crítica de Machado de Assis, *Cenas da vida amazônica* não teve grande público, tampouco foi considerada pela crítica (Silvio Romero e Araripe Jr., pelo menos explicitamente, não fazem menção à obra), e permaneceu esquecida por um longo tempo, até que por ocasião do centenário de José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira em 1957, escreve no jornal O Estado de

São Paulo, considerando a obra não literária, salvo pelo conto “O Crime do Tapuio”, o qual considera o único que merece ser conservado, além dos esboços que segundo ela são a tentativa maior do autor em fazer literatura.

Para ela, “O Crime do Tapuio” é retirado de fato verdadeiro, “O Voluntário da Pátria” pouco romanceado, “O Boto”, aproveita-se da superstição Amazônica para denunciar a exploração do caboclo pelo branco português, enquanto “A Sorte de Vicentina”, um conto mais longo ou uma curta novela, vai da exuberância da Amazônia à vida rasteira de uma vila. (PEREIRA, 1957).

O DEVANEIO

Na obra, enquanto na primeira parte está o autor fronteiro, na segunda (contos) e terceira (esboços) está o narrador no limiar, (re)criando a realidade, em sua maioria com textos descritivos. Os escritos de José Veríssimo descrevem os costumes cotidianos das gentes da Amazônia, como o momento de descanso das famílias após o almoço, a rotina da mulher no trabalho, as representações mitopoeias que emanam de sua relação com as águas.

Iniciando a segunda parte do livro, o conto “O Boto” pode compreender primeiramente a passagem da realidade (presente no capítulo introdutório) para a ficção (que compõem os contos e esboços). O que se encontra neste entremeio é uma alusão a crença amazônica do boto, cujo interior “está cheio de contos maravilhosos sobre esse animal” (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.75). Somente no final há indicativos sobre a tal crença, explicação nada folclórica de que se trata do regatão que engravidou a menina:

Rosinha desde esse tempo começou a emagrecer; de pálida que era tornou-se amarela; ficou feia. Tinha um ar triste de mulher desgraçada. Seu pai notou essa mudança e perguntou à mulher a causa dela. Foi o boto, respondeu D. Feliciano, sem dar outra explicação e sem dizer até aonde tinha ido a ação do peixe sobrenatural [...] nem todos quiseram crer naquela versão [...] (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.170)

Quanto às presenças míticas e religiosas no conto, o narrador, já em tom dissertativo, apresenta-as como “noções vagas do supernaturalismo selvagem misturados com histórias de santos de oratório” (VERÍSSIMO, 2013, p. 23). Assim, o sincretismo, fruto da

miscigenação é confirmado quando na narrativa se entrecruzam Nossa Senhora [catolicismo lusitano], que por vezes se confunde com a mãe d'água [entidade indígena] enquanto os pretos velhos [das religiões africanas] comem as crianças. Deste modo, europeu, índio e negro amalgamam suas crenças, tal como se encontram suas etnias: cruzadas.

Em outro conto, O Crime do Tapuio, a realidade e o devaneio se entrelaçam, ao narrar a história do índio acusado de matar a menina Benedita. Ao estabelecer oposição com o branco, o índio é renegado, demonstrado a sua inferioridade em relação à raça branca.

Entretanto, quando é descrito em meio a sua etnia e a sua origem, o índio é estimado, demonstra “a habilidade de tapuio” que adentra o igapó embaraçado, se equilibra entre a canoa, os cipós, troncos de árvores, até o memorável encontro com a enorme cobra sucuriju, a cobra grande que pensa e planeja o seu bote mortal, mas é vencida pelo “esforço heroico e supremo” de José, “rápido como o pensamento” (VERÍSSIMO, 2013, p. 73).

Por sua vez, dentre os Esbocetos, “A Lavadeira” é a que mais dá vazão à mito poética amazônica. Embora a história da mãe d'água seja apenas uma lembrança, toda a performance da lavadeira é comparada à lara da lenda indígena. Como é confirmado no curto capítulo:

“***

Esta poética lenda dos filhos dos Manaus estava-me na memória.

E ao ver banhando-se a linda lavadeira de ... lembrei-me da lara.

***” (VERÍSSIMO, 2013, p. 179)

A LAVADEIRA

A estrutura do esboço em pequenos capítulos é recorrente em *A Lavadeira*. Cada parte diz respeito a uma personagem que se deslumbra por uma lavadeira a trabalhar no rio. No entremeio das cenas, a inspiração advinda da visão da mulher molhada pelas águas do rio da Amazônia, lembra o mito da mãe d'água, embora o que siga é a memória do caso do moço tapuia que, ao ir para o igarapé, é encantado pela lara dos rios.

O primeiro dos capítulos se resume na enunciação “Era a flor das lavadeiras de...” (VERÍSSIMO, 2013, p. 173), uma tentativa [já que encerrada pelas reticências] de caracterização da personagem. Na

oração, o verbo indica a idealização da personagem protagonista enquanto as descrições das personagens afirmam a exaltação da sua beleza e do sensualismo delas, por vezes comparadas às deusas gregas.

Além disso, mesclam o conhecimento da cultura amazônica ao conhecimento erudito do narrador. O segundo capítulo diz respeito ao momento em que a lavadeira é melhor apresentada ao leitor: “era mais bonita que a manhã” (VERÍSSIMO, 2013, p. 173) comparação que se repete no terceiro capítulo: “Tirei os olhos dela e olhei para o dia, a manhã era belíssima. Olhei para a lavadeira, ela era mais bela que a manhã” (VERÍSSIMO, 2013, p. 174).

A partir de então o esboço cita os mitos amazônicos, a começar pela suçuarana que pode atravessar o homem ao pegá-lo distraído com a espingarda na mata. Inicia-se, assim, a cartografia dos mitos amazônicos com a “rainha da mata” e a mãe d’água, a posteriori, principalmente, o que faz com que o sensualismo da mulher e a sedução advinda da cosmologia indígena tematize “A Lavadeira”.

Estabelece-se no esboço um dialogismo direto do observador com o leitor, como de costume na literatura naturalista, envolvendo-o nesse universo mítico: “Leitor, se algum dia fores a... e te disserem que existe aí um lago, não crê. É uma mistificação [...] mas, apesar disso, convido-te, leitor, caso fores a... não deixes de ir visitar o lago” (VERÍSSIMO, 2013, p. 174), cujas águas é “coroadas por garbosas flores”, com margens a lambem o tronco do miriti, palco onde duelam, com seus cantos, o japiim e o sabiá. Enfim, o tom erótico aponta na história: as roupas no chão cobertas com jasmim, enquanto a lavadeira se banha no manto líquido do lago precedem a contemplação: do regaço líquido das águas surgiu um corpo trigueiro e esbelto.

O que se via primeiro era uma cabeça emoldurada por uns cabelos negros e lustrosos como as asas da aráua, a espalharem-se úmidos sobre o colo e os ombros. Em seguida, o pescoço roliço e belo como da garça, entroncando-se no colo soberbo, moreno e aveludado. Depois os seios esféricos, túmidos, de uma admirável pureza de linhas, terminando em ponta aguda, desafiando desejosos e pedindo beijos. Dois braços torneados e bem feitos, acabando por umas mãozinhas microscópicas, que cobriam os seios com o pudico recato da mulher bonita (VERÍSSIMO, 2013).

Deste modo, a corporeidade da lavadeira lembra a lara da lenda indígena, o que deixa o observador confuso entre as duas ao sentir-se pela primeira vez seduzido. A explícita referência ao corpo e à nudez da mulher dá sensualidade e confere erotismo à narrativa e colabora, por meio de adjetivações e descrições, com a criação de imagens próprias da mãe d'água. Assim, embora trate de uma mulher a lavar sua roupa, a semelhança com a cena da mãe d'água é sempre trazida à narrativa.

O quarto capítulo marca a passagem do tempo cronológico ao psicológico, no qual se segue a narrativa do moço tapuia seduzido pela mãe d'água. Na trama, a angústia do encantado é confortada pela angústia não menos latente da mãe tapuia, que roga a Tupã para que o filho não retorne ao igarapé do Tarumã, sobretudo, quando sol se punha. Para as personagens da narrativa, as águas são não apenas interpretadas, mas vivenciadas como a morada da deusa, da alma que se move e que magnetiza o manaus em *A Lavadeira*, fundindo realidade e ficção.

O elemento que a priori figura como matéria onde todas as coisas se originam, no esboço resulta na cisão e luta de opostos: vida X morte, o mundo físico X o mundo sobrenatural, a lavadeira viva X a índia materializada, a mãe d'água X o moço manaus. Neste embate, o mais forte vence: o mito! O moço, sucumbe: ouve, mãe, ouve, porque só a ti posso contar a dor que me vai n'alma.

Era uma moça linda, como nunca vi dentre as filhas dos Manaus nem dos mundurucus [...]. E o moço calou-se. A velha ouviu, chorou e disse:

Não voltes, filhos, não voltes ao igarapé da Taruman. Essa virgem é a lara, a mãe d'água. Seu sorriso mata como a flecha do guerreiro e a sua voz é traidora como a pepéua que se oculta nas folhas. Filho, por Tupã, não voltes ao igarapé do Taruman. A cabeça do moço inclinou-se sobre o peito e ele ficou mudo. E no dia seguinte, quando o sol se punha, a igara cortava ligeira as águas do Taruman. O moço Manaus nela ia e não voltou mais à taba de seus pais. Não souberam mais dele (VERÍSSIMO, 2013, p. 178).

O devaneio da personagem demonstra sua forma de perceber na cena da lavadeira a mito-poética amazônica, parte importante sem a qual sua cultura não seria representada, visto que as lendas mencionadas no conto povoam o imaginário amazônico, sobretudo, entre os que residem às margens dos rios, morada epifânica daquela que chamam de mãe d'água.

Dos esboços de *Cenas da Vida Amazônica*, “A Lavadeira” é a que mais dá vazão à mito-poética. Embora a história da mãe d’água seja apenas uma lembrança, toda a performance da lavadeira é comparada à lara da lenda indígena. Como é confirmado no curto capítulo: “*** Esta poética lenda dos filhos dos Manaus estava-me na memória. E ao ver banhando-se a linda lavadeira de ... lembrei-me da lara. ***” (VERÍSSIMO, 2013, p. 179).

A sequência da narrativa se desenvolve na descrição do canto dos pássaros que fazem a trilha sonora enquanto a lavadeira se banha. Os cantos que passam do lírico, ao épico, do épico ao bucólico, fazem o observador recordar-se de Haendel, Mozart e Verdi. Nesse ambiente, a chance de um feito heroico: uma sucuriju desliza no espelho d’água, pronta para morder o colo desejado da lavadeira, mas morre com o tiro certo desferido pelo narrador.

O esboço chega a beirar um certo romantismo. A poeticidade das cenas, o herói a salvar a donzela desavisada, uma leve impressão indianista, a exaltação da natureza, todos os fatores levam ao idealismo romântico, até a revelação de que a lavadeira, a Maria da outra banda, morreu. “– Morreu como!?!... Como? ... – Vive hoje com um regatão, comerciando nos lagos de Faro” (VERÍSSIMO, 2013, p. 182).

O casamento é a sua morte. Representa a perda de toda a beleza, erotismo e sensualidade. A Ave-Maria no sino da capela anuncia a situação decadente que o matrimônio representa, sobretudo quando a personagem com que a lavadeira se casa é a escória, a figura interesseira, capitalista e inescrupulosa de um regatão. O naturalismo se desvenda e se reafirma diante dos olhos do leitor ao concluir que toda a beleza sucumbe diante do matrimônio, uma patologia incurável e mortal para a mulher.

CONCLUSÃO

José Veríssimo, o autor, é chamado por Castro (2013) de o artista plástico da palavra; o narrador de *Cenas*. Para ele, se têm no livro as duas figuras: aquele que forja a palavra tornando-a estética, conferindo plasticidade à escrita, e o contador que leciona o que vale a pena se dar a conhecer. Portanto, reconhecem-se no enunciado os dois, autor e narrador, mutuamente existentes e atuando cada um em

seu espaço para a feitura do livro, então compreendido como um objeto da arte.

É um observador, como diz Machado de Assis (1889), um paisagista e miniaturista que traz, por estas paisagens de memória, mais do que Sainte-Beuve com sua obra *Volupté* (1835) o fez. Segundo afirma, é um romancista, antes de atingir o alto grau de crítico literário. Pelo gênero literário percebido pela crítica, pressupõe-se um narrador que reside no entremeio, ponto central da bifurcação entre o texto literário e o seu oposto.

Sobre a obra, João Alexandre Barbosa (1974, p. 32) diz tratar-se de uma ficção que age como “uma espécie de pequena sociologia”. Por sua vez, Alfredo Bosi (2007) afirma que José Veríssimo perpassa do narrador de *Cenas da Vida Amazônica* ao seco analista dos Estudos e da História da Literatura Brasileira. Castilho (2012) assegura tratar-se de um escrito etnográfico, pinturas de um cenário de natureza exuberante, habitada pelos indígenas, pelos tapuios que são representados por José Veríssimo como moles, indolentes e pouco afeitos ao trabalho.

Em diálogo com outros leitores, no alargamento dos horizontes de expectativas, compreendeu-se que o livro discute a questão do hibridismo cultural no Brasil, em que se destaca o tapuio com seus costumes, crenças, linguagem e mostra que não somente o índio, mas a mestiçagem é a identidade cultural do país.

Tendo a Amazônia, sua realidade e os devaneios próprios de sua mito-poética por cenário, os escritos de José Veríssimo, sobretudo em *Cenas da Vida Amazônica* é, portanto, o encontro de dois discursos: o primeiro, influenciado pelas doutrinas científicas homogeneizadoras da época, que nessa visão científica descreve o vivido na Amazônia oitocentista; e o segundo, que parte dessa mesma visão, apontando para uma perspectiva heterogênea na gestação étnica, cultural e identitária do Brasil.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3107/BARTHES-Roland-O-Prazer-Do-Texto.pdf>>. Acesso em 29 de abr. 2017.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. **Cenas da Vida Amazônica**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 de abr. 1957. Suplemento literário. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570413-25137-nac-0004-lit-4-not/busca/Cenas+Vida+Amaz%C3%B4nica>> Acesso em: 26 de maio de 2017.

VERÍSSIMO, José. **Scenas da vida amazônica**. Com um estudo sobre as populações indígenas e mestiças da Amazônia. 1ª Ed. Lisboa: Tavares Cardoso, 1886, p.167.

_____. As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia: Suas Línguas, Suas Crenças e Seus Costumes. **Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Tomo L, Parte Primeira, p. 295-390. Rio de Janeiro: Typographia, Lithographia e Encadernação a vapor de Laemmert & C. Disponível em: <http://etnolinguitica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Averissimo-1887-populacoes/verissimo_1887_populacoes.pdf> Acesso em: 22 de abr. de 2017.

VODIČKA, Felix. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Trad. Zênia de Faria et al. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 299-309. [428 p.] [1909-1974].

HAROLDO MARANHÃO E O EXERCÍCIO DIÁRIO DA ESCRITA

Erika Guiomar Martins de Aquino¹

Escrevo todo dia, mas todo dia mesmo, como uma ginástica (Haroldo Maranhão)

O ESCRITOR

Haroldo Maranhão foi um escritor paraense, nascido em Belém no ano de 1927, que desde muito novo foi cercado pelo mundo da escrita, pois seu avô, Paulo Maranhão, era proprietário do jornal **Folha do Norte**. A família morava no mesmo prédio da redação. Ele e o irmão mais novo, Ivan, cresceram cercados pelo ambiente jornalístico. Isso se refletiu em seus textos em que buscava a escrita sem excessos. Foi um apaixonado pelos livros e possuiu a livraria **Dom Quixote**, que se tornou ponto de referência em Belém, além de ter possuído uma biblioteca invejável que hoje faz parte do acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna na capital do Pará.

Haroldo Maranhão estreou no cenário da literatura brasileira como homem maduro, com mais de 40 anos, apesar de desde cedo exercitar o ofício de escrever. Sua trajetória como escritor e envolvimento com a literatura já vinham da adolescência quando trabalhou no jornal do avô como revisor, depois repórter policial até chegar a chefe de redação e posteriormente ainda foi diretor do Suplemento Literário “Arte Literatura” que veiculava todo domingo entre os anos de 1946 e 1951.

Era um suplemento crítico e atual que proporcionou a leitura de textos de autores não só do Pará como de outros estados. Foi um período muito significativo na vida do escritor, pois foram os anos de convivência com o “grupo dos novos”². Para Haroldo Maranhão o

1-Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (2018-2020) e bolsista Capes.

2-O grupo dos novos foi um grupo de escritores que movimentaram o meio literário regional: organizando encontros para discutir literatura, compartilhando produções e também publicando em jornais e revistas que eles mesmo organizavam ou dirigiam. O grupo se consolidou com os nomes de Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz,

suplemento foi um espaço para travar e trocar conhecimento da produção literária no país, já que vinham da frustração de terem conhecido o modernismo bem depois de seu acontecimento em São Paulo. Serviu como uma forma de ligação entre norte e sul. Benedito Nunes, no prefácio da antologia do poeta Max Martins (publicada em 2001), intitulado *Max Martins, Mestre-Aprendiz* (1991) sobre tal retardamento, expõe:

Nada sabíamos da passagem de Mário de Andrade por Belém em 1927 e muito menos da existência de seus correspondentes paraenses, mais interessados nos estudos do folclore do viajante do que na poesia “futurista” da PAULICÉIA DESVAIRADA. Embora já tivesse dezoito anos de idade, o modernismo ainda não ingressara em nossas antologias escolares. Vivíamos, durante a Segunda Guerra Mundial, uma época de isolamento provinciano; sendo o transporte aéreo precário e raro, Belém ligava-se às metrópoles do sul quase que só pela navegação costeira do Ita (NUNES, 2001, p. 19-20).

E referindo-se ao grupo dos novos, explica que a distância não deveria ser a justificativa para tal retardamento, pois como literatos, fundaram sua própria academia e deveriam estar atentos aos acontecimentos. Ainda não estavam na busca do ponto de interseção da literatura brasileira com o universal.

Isso tudo justifica mas não explica nosso retardamento literário de jovens versejadores acadêmicos. Pois que fundamos nossa própria Academia com poltronas austríacas, lustres, patronos ilustres, posse solene e discurso de recepção. Só começaríamos a modernizar-nos depois da morte de Mário de Andrade, em 1945 (NUNES, 2001, p. 20).

O suplemento foi então uma inserção na contemporaneidade brasileira, de acompanhamento das mudanças que aconteciam. O trabalho com o suplemento aproximou-o das tendências modernas e promoveu em outros escritores paraenses o desejo de se modernizarem.

Mais moderno do que modernista, esse antiprovinciano tablóide dominical instrumentou, difundindo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na

Floriano Jaime, Jurandyr Bezerra, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Maurício Rodrigues, Max Martins, Francisco Paulo Mendes, Rui Guilherme Paranatinga, Paulo Plínio Abreu. Conforme: COELHO, Marilice Oliveira. *O Grupo dos Novos: Memórias Literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA, 2005.

arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começara a aprender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local (NUNES, 2001, p. 20).

A PRODUÇÃO

Como escritor, transitou por diversos gêneros: contos, crônicas, romances, diário, teatro, narrativa epistolar, entre outros. Ficaram sem publicações, vários textos, entre eles cerca de 5.000 páginas de diário, como é relatado no ensaio *Senhoras e Senhores: Haroldo Maranhão* (1996) de Rodolfo Franconi, consequência de uma conversa com o escritor e de discussões com Benedito Nunes, amigo de longo tempo de Haroldo Maranhão.

Em dado momento, Haroldo referiu-se ao seu Diário, com cerca de 5.000 páginas, o qual continuava crescendo "porque era uma coisa que ele não podia deixar de fazer". Naquela altura mencionou estar trabalhando em torno dos retratos de pessoas inventadas, extraídas do seu Diário, e conjecturou um título possível: *Pessoas* (FRANCONI, 1996, p. 44).

A preocupação com a escrita, com o apuro e aperfeiçoamento é perceptível em seus textos. Buscava a perfeição verbal que para ele era trabalhar a linguagem em todos os níveis, usou tanto arcaísmos quanto palavras de cunho vulgar e construções não usuais. Gostava da mistura, como se infere das epígrafes que escolheu para o livro *Senhoras e Senhores*. Utilizando-se da língua mais culta ao dialeto popular: "viajam comigo todas as palavras/ umas que levo na cabeça, outras/ no coração" (Cassiano Ricardo) e "gosto de sentir/ a minha língua roçar/ a língua de Luís de Camões" (Caetano Veloso).

Buscaram-se situações pontuais de Haroldo Maranhão para chamar atenção para dois aspectos que fizeram parte da formação do escritor: o envolvimento com a redação do jornal, e a escrita diária como forma de apurar seu trabalho de autor. Muitos escritores tiveram essa formação jornalística, mas enfatizo essa ideia porque ele trouxe fortemente para seus textos a marca de ter vivido e trabalhado tanto tempo em jornal: a concisão. Fala muito claramente, vai direto ao ponto. E o diário porque reflete a preocupação do ofício de escritor, de como transgredia os conceitos e os reformulava.

Nesse jogo de misturas de gêneros e ressignificação da escrita, incluiu o gênero diário, induzindo o leitor a um novo entendimento.

Nesse aspecto, pode-se pensar como o autor se posiciona para o leitor, se há nesse jogo o apagamento de sua figura ou sua afirmação, e como o autor pensa um gênero instituído como da intimidade. Como essa personalidade é uma revelação não da vida do autor ou suas particularidades, mas um demonstrar da vida externa que de alguma maneira também faz parte da vida do autor. Dos aspectos que foram apontados, se tornará central deste trabalho o diário, que nos faz pensar nas metamorfoses que os gêneros podem sofrer. Será abordado o livro *Senhoras e Senhores* (1989) e os paratextos presentes nele.

O LIVRO SENHORAS E SENHORES

Como já foi citado, o jornalismo tem uma grande relevância na formação de Haroldo, pois lhe favoreceu o hábito diário da escrita e com o qual aprendeu a ter um ritmo de produção. É verificável no livro escolhido para análise como se expressa sua linguagem na precisão, brevidade, objetividade, pelo bom uso que faz das palavras e por narrar histórias corriqueiras que parecem fazer parte do nosso próprio cotidiano.

O trabalho na redação lhe ensinou velocidade, sem se perder a preocupação com a linguagem. Surgiu como um profissional da palavra. O período que trabalhou no jornal lhe deu olhar atento a tudo que acontecia. Então o material do cotidiano começou a fazer parte de sua ficção, as anedotas, as conversas que ouvia ao modo de pé de porta ou janela, os fatos jornalísticos, as crônicas da cidade. Todo um conjunto de vivências foi parar na ponta da pena ficcional do autor:

Tinha uma garota que trabalhava na sua casa, como era mesmo o nome dela? A gente se encontrava às vezes depois do almoço atrás do tamarineiro e eu não vou contar o que nós fazíamos porque teria muita vergonha de estar lhe contando certas bandalheiras (MARANHÃO, 1989, p. 5).

O que é que tu anda comendo, aquele menino?, (sic) me fala, sua peste, me diz, senão te dou uns cascudos e uns bons beliscões e te esfolo como se esfolo porco se tu for contar para tua mãe (MARANHÃO, 1989, p. 6).

Ao atravessar o pátio interno do prédio, à minha frente desabou o corpo de mulher. Foi baque forte, cavo, que me assustou, e a quem não assustaria? Cheguei a recuar. Escutei gritos de apartamento, pessoas acudiam, o porteiro, faxineiros. Uma empregada que entrava desmaiou (MARANHÃO, 1989, p. 71).

O Natal já é ontem. Agora, só para o ano. Nunca me afligiu tanto um Natal, que visceralmente abomino. O porque da abominação preciso averiguar, ou ara que precisarei averiguar? Abomino. A constatação basta (MARANHÃO, 1989, p. 77).

O livro surgiu do hábito de escrever diariamente que possuía Haroldo Maranhão. O que a princípio nos parece uma escrita íntima, torna-se, na verdade, a escrita de várias vozes. Todas elas fazem parte do jogo do escritor. Além do mais, os textos são híbridos: possuem marcas de carta, crônica, conto e até mesmo diário, oscilando a escrita entre primeira e segunda pessoa do discurso.

Em princípio, o autor pensou dar o título “pessoas” (FRANCONI, 1996, p. 44) explicitando em conversa com Franconi, que além de ser uma referência ao múltiplo que seria o diário, também culminaria em uma homenagem a Fernando Pessoa. O autor não colocou tal nome. No lugar, convoca os leitores ao espetáculo da leitura, para compartilhar o cotidiano da vida de várias pessoas. Como se estivesse num palco, faz a saudação inicial de apresentadores de espetáculos: *Senhoras e Senhores*.

DIÁRIO

O livro de Haroldo Maranhão que se irá estudar é de natureza híbrida. Para isso que se quer colocar em contraponto o diário, entendido em seu modo convencional e a concepção apresentada pelo autor que nos faz pensar, não em uma escrita para dentro de si, mas para fora. Ficcionalização de personagens cuja existência observada na realidade se confrontou com o autor e dessa existência empírica surgiram vários personagens

Recorrendo-se ao dicionário, verifica-se que o sentido da palavra diário tem associação com repetição: “relação do que se faz ou sucede a cada dia”, “obra em que se registram, diária ou quase diariamente, acontecimentos, impressões, confissões”. Para Lejeune (2008, p. 259), a própria palavra nos diz que é uma escrita cotidiana, sintetizando o conceito como “série de vestígios datados”. Explica que a base do diário é a data que o diarista anota logo acima do que vai escrever e que o mesmo sem data é, na verdade, uma caderneta. Enfatizando, portanto, a importância da marcação do tempo: “O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas (LEJEUNE, 2008, p. 260)

e ainda nos diz que “serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor” (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Para Blanchot (2005, p. 270), “escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sobre a proteção dos dias comuns (...), submetendo-se a regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar”, acrescentando ainda a sinceridade que deve ser inerente ao diário. Barthes no texto *Deliberações* faz um caminho de ideias para justificar a manutenção ou não de um diário e sobre a escrita diz que, reside a dúvida do valor do que é escrito. Afirma ainda que o diarista é um “fazedor de pose”, e por meio de uma “sinceridade artificial” busca um efeito e não uma intenção (que se entende ser a literária) na linguagem (BARTHES, 2004).

Para o autor, o diário possui três momentos: 1) escrever as anotações diárias; 2) reler depois o que pode gerar o enfado da sinceridade e espontaneidade e 3) reler meses, anos depois que servirá para rememorar o vivido e entende essa rememoração de “apego narcisista” (BARTHES, 2004, p. 447-448).

O escritor paraense se aproveita de princípios do diário para configurar *Senhoras e Senhores*, cuja escrita fica entre a ficção e a autobiografia, mas que estabelece dentro do livro diversas formas discursivas do eu. Lejeune no texto *Um diário todo seu* (2003) publicado em o *Pacto Biográfico* (2008) discorre sobre qual seria a finalidade do diário, apontando vários motivos para se deixar uma série de vestígios confiados ao papel: conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar, escrever.

De alguma maneira, o diário do escritor também possuía esses atributos. Muitos, por exemplo, escrevem diário para fugir da solidão, é uma forma de resistência, uma espécie de terapia. No primeiro texto do livro dele há uma voz que fala que escreve diariamente para se sentir vivo “quando não escrevo sou um vice-morto” (LEJEUNE, 1989, p.1).

O diarista tem uma relação bastante particular com o diário, a escrita requer o isolamento, o afastamento do olhar dos curiosos, pois é nele que se poderia encontrar a opinião mais sincera, confessar a verdade e entregar essa escrita ao público poderia deixar o diarista muito vulnerável, o que faz muitos diários serem publicados

postumamente, salvo os diários franceses, que possuem uma larga tradição de uma escrita voltada para publicação.

Como o diário tem a intenção de ser uma escrita reservada, se estabelece em princípio como uma escrita sem destinatário, como se fosse escrito só para si, dispensando o leitor. No entanto, isso não significa que não haja referências a elementos externos como o histórico ou social, já que estes fazem parte da subjetividade do autor, trazendo para o texto as particularidades do contexto do diarista.

O diário pode obter do individual, a face social. Como mantém normalmente uma distância mínima entre o vivido e o anotado, o escritor de diários, faz pensar numa exatidão maior e verdade mais acentuada. Diferente da autobiografia que é uma retrospectão, possibilitando a reflexão do que se viveu dando novos sentidos ao passado e permitindo a escrita do conjunto, ao passo que o diário, se não for específico de uma situação vivida, como viagens, não tem fim determinado, “a ideia de continuação nos protege da ideia de fim” (LEJEUNE, 2008, p. 274). Como o diário não tem a perspectiva retrospectiva não é classificado como autobiografia, pois é uma escrita do presente.

Querendo ter uma maneira de não perder o que vive, Haroldo Maranhão, fazia as anotações diárias, configurando uma memória no papel, onde poderia retornar a qualquer momento dependendo da necessidade do projeto de livro que estivesse idealizando. Memória no papel. E como numa teia vai traçando seu arquivo, entrelaçando elementos fictícios e testemunhados, mas, como na concepção de Barthes (2004), “destrói” toda origem, o autor perde a voz, esse sujeito desaparece.

O diário surge de uma reinvenção onde vários elementos estão presentes: o lado confessional, vários gêneros de texto, os paratextos, começando até pela escolha da foto de capa onde o autor se reposiciona, o escritor empírico se põe num espaço ficcional. E não há como saber, nem pelas informações sobre a ilustração que aparece no livro qual, a imagem que serve de base e se foi inserida uma imagem do casamento do autor ou são inclusões de imagens diferentes. Apagamento na imagem, da origem da imagem. Para simular a intimidade, o autor se coloca na capa como num retrato de casamento. Reconstrói a imagem e nos induz a olhá-la como se fosse de um álbum

de família aproximando ainda mais o leitor para a aparente vida particular.

O DIÁRIO COMO ESCRITA DE TODO DIA

Haroldo Maranhão considerava uma atividade muito importante praticar a escrita todos os dias, pois era seu modo de aperfeiçoamento. *Senhora e Senhores* não é o único livro que demonstra essa escrita diária. No livro de cartas *Querido Ivan* (1998) há a coletânea das cartas que o autor escreveu a cada dia durante 3 semanas para o irmão que estava doente no hospital. Para ele era uma tarefa normal, como almoçar todo dia. Viviam uma rotina muito disciplinada. Escrever a vida diariamente num diário convencional é uma espécie de disciplina, escrever diariamente sobre a ficcionalização da vida igualmente. Coloca então tudo no papel, deixando-se criar a vontade e adquirindo cada vez mais a velocidade na escrita. Como é dito na abertura do livro: era um possesso.

Michel Foucault no texto *Escrita de Si* do livro *O que é um autor?* (2006) fornece informações sobre o papel da escrita como exercício pessoal, não só para extirpar a solidão, ou como uma espécie de confissão, um trabalho sobre os atos e pensamentos, mas como um exercício para que a linguagem não morra. Para Foucault: é preciso ler, mas também escrever.

Nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional podem adquirir-se sem exercício; também não se pode aprender a arte de viver, a *tekne tou biou*, sem uma *askesis*, que é preciso entender como um adestramento de si por si mesmo (FOUCAULT, 2006, p. 132).

Como elemento do treino de si, a escrita tem, para se utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em ethos (FOUCAULT, 2006, p. 134).

O escritor paraense buscava o melhoramento na escrita, nos textos, na literatura que produzia. O treinamento com a linguagem era o operador dessa transformação. Era o encontro cotidiano do autor com o que muito gostava de fazer, um diário que não apresentava o sujeito, mas refletia o modo de vida dele e sua relação com a literatura.

Falando sobre a prática de guardar anotações, Foucault apresenta os *hypomnemata*. Estes serviam como registro de anotações, notas, pensamentos, citações, fragmentos de obras. E por mais pessoais que pareçam não podem ser considerados diários íntimos, pois não constituem uma narrativa de si mesmo, esses registros escritos apreendem o já dito, reúnem o que se pode ouvir ou ler. É uma escrita de si no sentido de ser um registro, uma “memória material das coisas”:

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituía uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior (FOUCAULT, 2006, p. 135).

Portanto, o diário de Haroldo, se aproxima da noção de *hypomnemata* por ser como uma memória de coisas lidas, ouvidas, vividas, decorrentes das anotações que o autor fazia. Claramente se entende que suas anotações faziam parte de seu trabalho ficcional, mas na medida que se pensa numa organização para evitar perdas de ideias, recuperando o passado e guardando textos que não se quer deixar no esquecimento, ele estava fazendo uma “memória material das coisas lidas, ouvidas e pensadas”.

OS PARATEXTOS

Genette no livro *Paratextos Editoriais* (2009) aponta para a importância dos elementos que circundam uma “sequência mais ou menos longas de enunciados verbais” (GENETTE, 2009, p. 9), pois diz que esses enunciados não se apresentam sozinhos, vêm acompanhados de produções verbais ou não “que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele [o texto], mas em todo caso o cercam e o prolongam” (GENETTE, 2009, p. 9).

Nas primeiras páginas, antes de começar de fato as histórias, há uma advertência sobre o gênero. Apesar de citar que na capa está escrito diário, por um erro de composição (FRANCONI, 1996, p. 48) a palavra não aparece o que causa no leitor ainda mais surpresa. Intui-se que era para a palavra vir escrita logo abaixo de *Senhoras e Senhores*,

assim, Maranhão confrontaria a expectativa do leitor para explorar o sentido de diário.

Na capa está avisado que é um diário. Não me importou e não me importa se o dia é 31 ou foi 14, se domingo ou terça-feira, se ainda 1956 ou já 1997. É um diário porque invariável compromisso de todos os dias, todos os dias, ginástica diária. Exercício de flexão e de ficção (MARANHÃO, 1989, p.--).

De início, o texto esclarece que não se trata de um diário íntimo e sim da reunião de histórias criadas e escritas dia após dia. E logo adiante, no texto que introduz o livro, é dada a dimensão desse compromisso: “escrevo feito um possesso: como se me restassem horas de vida e precisasse escrever um romance de trezentas páginas. Escrevo. Como um possesso” (MARANHÃO, 1989, p. 1).

Desse modo, todos os dias a fiação se repete, é uma escrita que não pode parar, é um fazer necessário. A voz do texto inicial fala da sua relação com a escrita como se não pudesse se desprender dela. “É a maldição ou castigo desde oito ou cilício, que de mim mesmo depende acabá-los, mas não acabo” (MARANHÃO, 1989, p.2), é a costura de todos os dias, buscando a melhor linha para o pano grosso ou tecido fino, como o próprio autor faz alusão.

No entanto, não se entende que escrever é uma obrigação que deve ser feita a todo custo, tem de se ter a preocupação, o apuro, tem-se de tecer palavras com paixão, pensando-se qual a melhor palavra, construção para o texto pretendido. Invenção para o autor não é calma, é se jogar em grande perigo para buscar o que seria seu estilo. E diferentemente do diário íntimo, que aparenta ser uma escrita para si, espera ansiosamente por leitores futuros: “Um dia, alguém isso descobrirá, ou ninguém descobrirá e o trabalho terá sido vão” (MARANHÃO, 1989, p. 1)

Intentando ou não falar do cotidiano, o certo é que fala de si, porque fala de seu trabalho literário. E as histórias desse livro nasceram por causa dessa busca apaixonada pela escrita, obrigando-o a escrever rigorosamente todos os dias. No entanto, não segue a cronologia dos diários tradicionais, como é dito, não importa a data. Desse modo, o “demônio do texto diarístico” apontado por Blanchot (2005) é subvertido. Não interessava a data real, a razão daquele diário era poder registrar.

tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Ademais, há um trecho em que se lembra o teor religioso que possuíam os diários, concebidos como maneira de extirpar os pecados, como uma espécie de purgação, lugar de entrega total. Ainda em *O que é um autor?* Foucault (2006) comenta que Atanásio concebia o diário o lugar onde se traz à luz o pensamento para que não se fique cultivando interiormente as tramas do inimigo. Assim, sendo irônico como bem sabia ser em seus textos, Haroldo Maranhão escreveu na abertura do livro *Senhoras e Senhores*:

Eu, pecador, humílimo me confesso, humílimo, e arrogante sonego minhas avarezas, minhas invejas, minhas preguiças, minhas gulas, minhas iras, minhas luxúrias, minha soberba. Eu, pecador, por mim próprio premiado e punido, punido, punido, punido. Sou caudaloso e peço de águas, singularplural, pluralsingular (MARANHÃO, 1989, p. 2).

O escritor empenhava-se por sua escrita – o seu “inimigo” seria ele, se não cultivasse o texto todos os dias, e o seu demônio, o tempo. Combate os dois nos apresentando o inesperado da identidade e não se importando com a cronologia dos textos, não há um ponto de partida, não há origem. Um diário que apresenta múltiplas histórias.

O DIÁRIO PODE SER UMA OBRA?

A narrativa, segundo Blanchot (2005), não se diferencia do diário por contar acontecimentos extraordinários, pois “o extraordinário também faz parte do ordinário”, mas porque trata do que não pode ser constatado ou relatado. Encontra-se no livro de Haroldo Maranhão *O extraordinário do cotidiano que não se pode constatar*. Ele ficcionalizou acontecimentos que podem ou não terem sido reais. Pode-se relacionar um personagem que tem características semelhantes a determinado político, por exemplo, mas o personagem é outro, revisto pela escrita literária.

Retomando o ensaio *Deliberações*, Roland Barthes expõe que o diário gera no autor uma “vontade leviana, intermitente, sem seriedade e sem consciência doutrinal”. Para Maranhão, imagina-se não acontecer da

mesma maneira, pois o autor tinha consciência de sua vontade e levava com seriedade suas anotações, sua doutrina era escrever sempre, era um exercício do intelecto como um projeto/trajeto de aprimoramento a ser trilhado. Agora, a dúvida colocada por Barthes: a escrita do diário terá algum proveito? Ou é impregnado da doença que o crítico aponta? Seria a doença: “uma dúvida insolúvel sobre o valor daquilo que se escreve” (BARTHES, 2004, p. 445). Dúvida-atraso como aponta, o valor daquilo que se escreve pode ser sempre uma dúvida para o escritor, sendo diário ou não.

A concepção de diário para o escritor paraense não vê a escrita como cópia do que acontece em sua vida, um material pronto que não precisa de transformação, ele não vai anotando tudo o que acontece. É sim, um diário registro da criação, material catalogado a que se pode recorrer. Se Barthes entendeu que o diário é menos valoroso porque não se aproxima das intenções de uma obra, o escritor paraense, fez de seu diário um projeto de obra. Imaginava poder aproveitar esse material para publicações futuras.

Proseguindo na abordagem do ensaio, para Barthes (2004, p. 447-448) a justificação de um diário como obra só pode ser literária. Assim, teríamos: a) o motivo da escritura particular, do estilo: poético; b) o motivo das marcas de uma época: histórico; c) o motivo do autor como objeto de desejo: utópico e o motivo de afinar continuamente a justeza da enunciação como uma paixão: amoroso.

Sobre esses aspectos, podemos pensar: não é raro encontrar no mundo literário vida e obra do autor se encontrando no labirinto da escrita. Haroldo Maranhão era um romancista que fazia questão de manter um diário de escrita. O que suscita a ideia de que teria as marcas de sua época. Observando o conjunto de suas obras, evidencia-se um autor que quer compartilhar conhecimentos variados. Por isso, a mistura, a paródia, o pastiche.

Além disso, ele apresenta textos que nos remetem a um momento histórico, porém, não diretamente ligados ao real. *Cabelos no coração* (1990) fala de uma figura pública; *Memorial do fim* (1991) reproduz os últimos dias de Machado de Assis. São personagens tão reais como do real se fazem as ficções. Um dos motivos elencados para a leitura do diário é o interesse que o autor pode despertar, o diário de Haroldo Maranhão pode ser lido pelo fascínio de escrever e pela escrita. Ele não é o personagem de seu diário, não é íntimo. Mas essa construção constante

é uma busca pela frase certa, como se fosse a lapidação dia após dia da enunciação, chamado motivo amoroso da escrita.

Barthes (2004) ainda diz que o diário é marcado por uma escrita enganosa, ponto ao qual o escritor paraense queria chegar. Mais do que os diários ficcionais, ele quebra o estatuto da verdade ligada à realidade empírica da vida do autor. Já não se chama de enganosa, é uma escrita que reinventa a realidade. O diário não tem a ‘missão’ que seria talvez a finalidade de escrever uma obra, a qual requer certos esforços, objetivos e metas, sendo arquitetado e premeditado, mas Haroldo Maranhão, mais do que simplesmente fazer do diário um álbum, fez dele também arquitetura de suas publicações.

O DIÁRIO E O AUTOR

Por um tempo falou-se tanto em morte do autor que pensar em estudar uma escrita classificada como íntima parecia absurdo em um meio que tomou como lema a “destruição de toda voz, toda origem” (BARTHES, 2004, p. 58), no sentido de não abordar a vida íntima do escritor físico. O ensaio *A morte do autor* de Barthes é uma defesa da linguagem para que ela prevaleça. Porém, para Genette (2009), os paratextos podem ser auxiliares no estudo de uma obra. Seria um olhar que não “mataria” possíveis leituras, mas poderia enriquecê-las. De alguma maneira o que o autor vive vai para sua escrita, no entanto não se pode dizer que há uma relação direta entre vida e obra, no sentido de que a vida é reinventada e a leitura é o momento de existência do texto, o texto revive por meio de cada leitor.

Observa-se, no momento atual, o autor se tornando extensão do seu texto. Ele está presente em entrevistas, feiras, fala sobre sua obra e o leitor ao se deparar com o livro exclama: “olha, ele viveu mesmo isto, comentou na entrevista”. Existe o performático autor. A morte do autor seria o apagamento da origem, pois o texto pode ganhar múltiplos sentidos. Pode-se perguntar para o autor suas intenções, mas para Barthes não há como entender isso porque o texto ganha outra identidade diferente da do autor, não sabe mais o que a escritura pode suscitar. O texto foi lançado ao leitor. “O autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58).

Barthes dessacraliza a imagem que o autor adquiriu na modernidade, não há uma voz de origem, há um texto sendo posto.

Não há o autor físico como necessidade para a sobrevivência do texto. Há a perda de identidade do sujeito físico, a linguagem toma o seu lugar, ela é que importa: “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59)

Segundo o estudioso, o personagem “autor”, inserido então, nesta categoria como parte da análise da obra, ganhou importância com o positivismo, que pautada no cientificismo, busca na origem, a explicação, busca a comprovação. Essa importância foi reforçada por manuais, enciclopédias, entrevistas “tiranicamente centralizadas no autor”, em que a ideologia, gosto, costume, vida íntima, sua história interferem na concepção da obra.

Para Barthes, o autor não é a voz final, portanto, ele não pode ser o centro e sim, a escritura, o texto por si fala, se enuncia. Suprimir o autor em proveito da escritura – esse aspecto pode-se observar em Haroldo Maranhão. Suprimiu o eu que se imagina encontrar no diário, para dar lugar a várias vozes. Sua escrita é sua vida, seu processo de criação é seu cotidiano. Desaparece a vida íntima, surge a externa.

O autor existe, não há como negar, mas a linguagem precede sua existência (os discursos são feitos de outros discursos) e o autor deve permanecer na sua função de autor. Ele não é a chave para a leitura, mas sim, o que possibilitou que o texto se fizesse vivo. Desse modo, a figura do escritor surge com o texto e desaparece quando este é posto em circulação, “a linguagem age, performa” (BARTHES, 2004, p. 59).

Por meio da linguagem, Haroldo Maranhão (1989) faz um jogo de parecer que vai surgir o autor e sua intimidade, mas seu foco era, na verdade, a escritura. Não há relação do texto com o sujeito autoral. O sujeito que se revelaria na sua relação com o mundo, põe-se por meio da linguagem. Não revela sua intimidade, mas se coloca em processo artístico todos os dias demonstrando sua função: colocar-se como agente da linguagem e mostrar como esta faz parte do cotidiano como exercício diário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se ouve falar em diário se pensa logo num texto em primeira pessoa em que alguém contará a história de sua vida. No entanto, a escrita de Haroldo Maranhão, impregnada de diversas vozes e ironia, desfaz as expectativas do leitor de que é um diário no

seu sentido canônico: ele induz o leitor a um acordo de que o livro é um diário, explicitando sua concepção – ele não reconstrói seu cotidiano, constrói a história de outros num exercício diário de escrita. O nome que figura na capa não corresponde ao ser tardado dentro do livro. São vários os cotidianos, é o diário dos outros. As primeiras páginas do livro logo revelam a quebra de expectativa. O enunciado não apresenta o enunciador.

Alguns discursos em *Senhoras e Senhores* convencem de sua verossimilhança. Apropriando-se do gênero diário, o autor mescla outros tipos de discurso com o estilo do diário. É um livro que coloca em pauta a escrita de si, mas como o autor buscava sempre o novo na linguagem, surpreende na primeira página e convida a lê-lo, não como uma escrita de si, mas como o trabalho de um ficcionista. Escrever todo dia é uma maneira de fugir ao silêncio, em Haroldo, o silêncio de não produzir. E semelhante a um diário convencional, protegia-se do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira; Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos: Memórias Literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ, 2005.
- FRANCONI, Rodolfo A. *Senhoras e Senhores: Haroldo Maranhão*. Letras, Curitiba: Ed. UFPR, n. 46, p.43-51. 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução Álvares Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerhein Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2008.

MARANHÃO, Haroldo. *Cabelos no coração*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

_____. *Memorial do fim, a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

_____. *Senhoras e senhores*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *Querido Ivan*. Belém: Jornal Pessoal, 1998.

NUNES, Benedito. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In: *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA.

HOMOAFETIVIDADES NA PERSPECTIVA DA ESCRITA DE SI: uma leitura de base comparativista

Rubenil da Silva Oliveira¹

As práticas homoafetivas quase sempre despertaram a repulsa do outro, pois conforme os princípios cristãos ainda dominantes na sociedade contemporânea, o desejo amoroso entre sujeitos do mesmo gênero é tido como amoral, impuro, pecaminoso, o amor que Deus não reconhece, como apontado nos textos bíblicos.

Todavia, mesmo com o reconhecimento de que o Estado é laico, o julgamento e condenação do amor homoafetivo nos tribunais de rua e, por conseguinte, nas academias, acaba transmitido para os textos científicos e literários, incluindo a crítica da literatura. Ainda que na contramão a esse suposto julgamento moral, a escritura literária trata do amor homoafetivo, embora no sistema literário brasileiro, a presença dessa temática tenha abordagens entrelaçadas ao período em que foram construídas, por exemplo, a visão condenatória e acusativa presente no poema “*Marinícola*”, de Gregório de Matos.

Na história da literatura brasileira, mesmo quando não existia ainda um sistema literário formado, a temática homoafetiva já estava nos poemas e peças teatrais, eram seres invisíveis e quando o contrário, carregados pelas tintas do jocoso e da pilhéria, apócrifos, lidos na clandestinidade. Por isso, admite-se que a invisibilidade da literatura homoafetiva é sustentada por argumentos como a religiosidade cristã do leitor, do medo de ser identificado como homoafetivo e de que a homoafetividade não condiz com o estatuto da literatura. O último é sustentado na imbricação entre literatura e as ciências humanas, visto que se consideram as identidades sexuais um tema da Sociologia ou da Antropologia, além de os defensores do cânone e do formalismo russo não o reconhecerem como literatura.

De outra perspectiva, considera-se que o amor, as grandes aventuras e descobertas, o erotismo, o adultério, o sofrimento do outro e a exploração humana a partir do trabalho ou do sexo quase

¹ Professor na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Doutor em Estudos Literários pelo, Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPA).

sempre serviram de tema para a construção das narrativas, inclusive as bíblicas e as literárias. Neste sentido, fica uma primeira indagação – por que o amor homoafetivo não é considerado literatura se os enredos ficcionais das grandes obras causam um estranhamento convidativo ao leitor, justamente, por colocarem em evidência a brutalidade humana? Essa brutalidade é manifestada nas narrativas homoafetivas, por exemplo, um pai agride o filho com socos e pontapés depois de saber que o mesmo é homossexual ou a expulsão de um filho do meio familiar, mesmo tendo ele trabalhado para sustentar a família, mas que o fato de se identificar como homoafetivo é motivo para excluí-lo. Entretanto, a perspectiva do leitor e do crítico parece não ter sensibilidade para estes assuntos.

O caráter ficcional da literatura serve para problematizar questões reais, como os sentimentos amorosos e as demais problemáticas que envolvam o homem em sua teia de relações sociais. Por essa razão, ler o texto literário supõe o emprego das experiências carregadas pelo leitor durante a sua existência, pois é essa experiência que também motiva a sua aproximação como outros textos e, é também o que faz escrever. E, sendo produto dessa condição vivencial, destaca-se a memória como o lugar no qual o homem deposita todas as suas experiências e vivências, podendo lembrá-las ou esquecê-las em consonância com o poder de afetação que elas desempenham sobre o sujeito e de onde se parte para anunciá-la ao outro.

A experiência passada assume a condição de lugar vivo que carece da revisitação permanente do sujeito a fim de que ele redescubra a sua identidade e suas tramas. Essa imbricação dos conceitos de memória e identidade, quando situados na perspectiva da escrita de si, orientam para o reconhecimento da identidade homoafetiva dos narradores-protagonistas de *O terceiro passageiro*, de Nelson Luiz de Carvalho e *Confissões ao mar*, de Kadu Lago, respectivamente, Marcus Dório e Mateus. Por isso, perguntou-se: Como é percebida a identidade dos sujeitos homoafetivos nos romances mencionados e qual o lugar das lembranças das experiências do passado na escrita de si? Para responder às inquietações levantadas, além da leitura dos referenciais teóricos acerca das identidades e literatura homoafetivas e a escrita de si,

buscou-se tecer uma leitura comparativista entre os romances *O terceiro travesseiro* e *Confissões ao Mar*.

A adoção da perspectiva de base comparativista decorre da ideia de que são usadas duas obras pertencentes a um mesmo sistema literário, uma vez que os estudiosos da literatura comparada defendem que para relacionar a literatura seja preciso dois sistemas literários distintos ou o texto e outra forma artística. Desse modo, como foram usadas obras de um mesmo sistema literário e do mesmo gênero, o romance, optou-se pelo termo comparativista e não comparativa. Além disso, essa leitura toma como pressuposto os fatores usados no conceito de literatura por Eduardo de Assis Duarte e as dimensões da literatura homoafetiva e/ou de minorias sexuais formuladas por Ítalo Moriconi. Portanto, o ato confessional está vinculado às experiências de seus produtores, uma extensão de si, das suas emoções e, é nesse âmbito que situam-se as narrativas de Marcus Dório e Mateus, respectivamente, em *O terceiro travesseiro* e *Confissões ao mar*.

LITERATURA HOMOAFETIVA: um estudo comparativista

Sabe-se que os textos literários nos quais se retrata a vivência dos homoafetivos ainda não fazem parte do sistema literário dito canônico, portanto, uma literatura em formação, que nos últimos anos tem conquistado novos leitores e chegado às discussões acadêmicas. Mas, isso não significa a isenção do julgamento social e, é especialmente, o fato de ela representar a escrita sobre os “pecadores”, conforme o julgamento cristão, que determinou a ela essa condição.

Nesse sentido, percebeu-se que no texto literário, incluindo os de temática homoafetiva, reside uma intencionalidade que é motivada pelas experiências de quem escreve e podem ser reconhecidas no ato da recepção pelo leitor (DERRIDA, 2014). Isso faz perceber a aproximação entre os modos de compreensão do que vem a ser literatura para Jacques Derrida e o desejo veemente do sujeito de se confessar através daquilo que escreve como supõe Michel Foucault ao falar sobre a escrita de si.

O poder dado à arte da ficção não impossibilita a produção literária de problematizar as vivências da população homoafetiva e

suas resistências diante da rigidez de valores impostos no florescer das sociedades patriarcais, como a manutenção da heterossexualidade. Desse modo, a expressividade dessa literatura pode ser vista como uma reação à ordem patriarcal que negava e punia as práticas homoafetivas com invisibilidade, segregação e até mesmo à morte ou condenação por abandono e esquecimento dos familiares como demonstrado na história social. Além disso, oportuniza ao leitor uma reflexão acerca de si e do outro, a partir da construção das personagens nas narrativas ou na expressividade das vozes existentes no interior dos romances, inclusive suscita no público a inquietação que o permite formular o seu horizonte de expectativas.

Outra diferença existente na literatura homoafetiva que carrega a escrita de si é o ponto de vista não acusatório dessa identidade sexual, não trata da manutenção de um discurso neutro ou de uma voz militante, mas não carrega os estereótipos que marcam essas identidades. No caso, a escrita de si “constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 2014, p. 142). Isso sugere que narrador/personagem carregam uma relação de verossimilhança que os aproxima, mas sem diminuí-lo a uma verdade absoluta. Por isso, estabelece-se que:

[...] a literatura que problematiza o desejo gay carrega consigo um teor particular, quase interno, que a singulariza sem, com isso, torná-la menos ou mais importante que toda a tradição literária desenvolvida e canonizada nas e pelas culturas, mesmo em suas compartimentalizações. A singularidade que a torna ‘especial’ diz respeito a uma sistematização ou a uma forma específica de o narrador desenvolver a história narrada e nela fazer atuar as personagens: a ‘literatura de expressão gay’, em quase sua exclusividade, utiliza-se da ‘primeira pessoa’ para narrar os fatos acontecidos. As obras que narram os fatos em ‘terceira pessoa’ utilizam-se do discurso do narrador para engendrar na narrativa a tipicidade discursiva ou o ponto de vista sobre o qual as ações são narradas, dando-se sempre voz e direito às personagens homoafetivas, esvaziando, pelas vozes narradoras, as projeções preconceituosas e discriminatórias que determinados narradores mantinham em relação às personagens gays que são encontradas em textos da primeira metade do século XX (SILVA, 2014, p. 67).

O fragmento evidencia que há particularidades na literatura homoafetiva que não são vistas nas que tratam do amor heterossexual e soam como reforço à anacorese, além de servir para amenizar “os perigos da solidão” oferecendo outro olhar ao texto, o da compreensão

de um companheiro como o é um diário para as memórias de um sujeito solitário (FOUCAULT, 2014).

É este olhar individualizado que recobre as experiências do passado como movimento interno dos sujeitos, capaz até mesmo de mexer nos desejos que se presencia na literatura homoafetiva quando circunscrita sob o signo da escrita de si. Por essa razão, assume-se que a literatura homoafetiva é aquela que envolve as vivências e experiências de quem conta a narração, além de conhecer a autoria, o ponto de vista, a linguagem, a temática e o público para o qual se volta o determinado texto.

Nesse conjunto, ressalta-se partir dos fatores apontados por Duarte (2008) para a conceituação da literatura afro-brasileira que estes também podem ser readequados e utilizados na formação de um conceito para a literatura homoafetiva. Admite-se que ela pode ser conceituada como a que consiste na exposição legitimada de uma temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público comum aos homoafetivos e com o desejo de construir uma escritura sustentada nas diferenças e na perspectiva do respeito à comunidade homoafetiva. É neste contexto da busca por um conceito para a literatura homoafetiva que se situa a perspectiva comparativista proposta para essa leitura, visto que:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 2016, p. 140).

Em se tratando da literatura homoafetiva na perspectiva da comparação, busca-se aproximar textos literários a partir do tema e dos fatores – temática, autoria, ponto de vista, linguagem, público e as dimensões² estabelecidas por Ítalo Moriconi (2002) para essa literatura. De outro lado, a produção e circulação da literatura de temática homoafetiva, nas últimas décadas, fez reavivar a discussão em torno da existência de um possível sistema literário para as obras de temática gay, o que traz opiniões contrárias, como a do jornalista

2 Sentimental, erótico-pornográfica e a escrita de AIDS.

Carlos Hee, que embora tendo publicado títulos³ como essa perspectiva, admite não ter uma literatura gay. A opinião contrária do jornalista e escritor é sustentada quando ele expressa:

As editoras e as livrarias já sabem que existe no mercado um público interessado em literatura gay. Pessoas que desejam ler sobre um universo do qual fazem parte ou sobre o qual querem saber e que fuja da imagem estereotipada e preconceituosa que se faz do homossexual há décadas. E quem pode produzir uma literatura gay digna e real são autores que conhecem essa realidade profundamente e não têm medo de se expor como escritores de livros homossexuais. Eles também têm de se livrar dos preconceitos para que um dia se possa dizer que no Brasil se faz e se consome uma literatura gay de verdade (HEE, 2010, p. 44).

O interesse pela leitura dos textos literários que tratam da experiência homoafetiva é também orientado pela percepção individual e experiências do leitor, embora haja uma “ilha de fantasias” por se sentirem parte ao lerem sobre experiências que se ligam as suas. No caso, a escrita de si auxilia para a fragmentação dos estereótipos gerados em torno das identidades homoafetivas pelo normativismo heterossexual, pois envolve o olhar atento de quem experimentou esse afeto ou mesmo as violências sofridas por causa do desejar o amor ou sexo com o de igual gênero.

Observa-se que o jornalista chama a atenção para a necessidade da construção de uma literatura “digna”, o que vem a reforçar que “o que se reconhece como literatura deriva de convenções e intenções mais ou menos conscientes que se estabelecem do lado de quem escreve e são reconhecidas como tais do lado de quem lê” (DERRIDA, 2014, p. 14).

Vê-se nessa condição, o entrelaçamento entre a escrita de si foucaultiana, o conceito de literatura em Derrida e os fatores trazidos pelo professor mineiro, Eduardo de Assis Duarte (2008) para a construção de um conceito para a literatura afro-brasileira, incluindo as dimensões definidas por Ítalo Moriconi para categorizar a literatura homoafetiva. E, é deste entrelaçamento que se partiu para a leitura comparativista entre os romances *O terceiro travesseiro* (2007) e *Confissões ao Mar* (2010), todavia não se procura uma aproximação das semelhanças entre as narrativas, mas, sobretudo, das diferenças.

3 Trem Fantasma, 2002. Editora Mandarin.

APONTAMENTOS DA HOMOAFETIVIDADE EM O TERCEIRO TRAVESSEIRO

O romance de Nelson Luiz de Carvalho é narrado por Marcus Dório, adolescente de dezesseis anos que narra suas experiências homoafetivas – do conflito inicial, descobrir-se apaixonado por aquele a quem julgava ser o seu melhor amigo, Renato, até à morte do último em um acidente. Inclui-se também o comportamento das famílias dos enamorados, as experiências erótico-amorosas dos dois, incluindo a presença de Beatriz como parte das descobertas e iniciação sexual da adolescência e também contraponto que ecoa no imaginário heterossexual como capaz de devolver a masculinidade a Marcus e gerar um filho.

Por sua vez, algumas outras ações demonstram que o caráter ficcional da narrativa é marcado por situações que fogem à ideia de que a escrita de si seja um relato testemunhal ou do documento, inclusive considera que “a obra literária é tecida com fios de uma temática pessoal que Barthes define como “a estrutura de uma existência” (BRUNNEL; PICHOS, ROUSSEAU, 2016, p. 112).

No primeiro capítulo, o leitor já é provocado pelo narrador, Marcus Dório, a testemunhar suas dores e confissões:

andando por esta rua, não consigo deixar de avaliar e refletir sobre tudo aquilo que se passou. Tantos problemas, tanta confusão, muitas mágoas, e para quê? Tenho a impressão de que, se eu tivesse agido diferente, evitado discussões e desgastes desnecessários, o resultado teria sido outro (CARVALHO, 2007, p. 13).

O excerto demonstra que o narrador parece arrependido de algo acontecido no passado que o leitor ainda não tem ciência, no entanto, deixou rastros de mágoa e ressentimentos que acabrunham a ele, por isso, o escrever sua confissão serve como materialização da experiência vivida e demarca “um pertencimento que falava” (LOPES, 2002, p. 251).

Mais adiante, o narrador volta aos dezesseis anos e chama a atenção para a iniciação do seu conflito, sobretudo, se os expõe a todos ou não:

Estou aqui, tentando estudar para a prova de português, mas não consigo prestar atenção na matéria. O que será que está errado? Será que tenho algum problema? Não é possível. Já sou um cara adulto, tenho 16 anos e sou normal. De

qualquer forma, esses pensamentos são meus, gosto de tê-los e ninguém nunca vai saber (CARVALHO, 2007, p. 13).

O jogo discursivo acerca da normalidade do desejo pelo igual é, comumente, atravessado pelo imaginário social de que a identidade homoafetiva é problemática e, por essa razão, deve ser ocultada diante do outro, assim, esse estigma age “como efeito do poder que atua sobre os corpos, disciplinando-o, regulando e controlando suas relações, de modo a torná-los dóceis, úteis e ascéticos” (PERES, 2010, p. 305).

Evidencia-se que o adolescente pretende omitir alguns dos seus pensamentos, o que leva o leitor atento a querer saber quais são, o porquê eles poderiam ser encarados pela sociedade como errados e a não possibilidade de sê-lo como sugere a leitura dos questionamentos feitos a si pelo narrador. As perguntas direcionam para o ato de questionar acerca da normalidade/anormalidade das práticas homoafetivas, embora nesse fragmento da narrativa não se conheça o “problema” que aflige o narrador, não deixa que ele se concentre sobre a matéria estudada para a prova. Todavia, aquilo que não foi revelado no primeiro capítulo, é, no primeiro parágrafo do segundo capítulo:

Sentado no chão, com os joelhos dobrados, de short, meias e tênis, com pelos cobrindo desde os tornozelos até as coxas, Renato me fazia sentir algo muito estranho. Uma sensação que não sabia explicar, muito boa, mas ao mesmo tempo muito assustadora. Eu não posso ser isso que eu estou pensando; nem em pensamento consigo dizer essa palavra. Aliás, acho que tudo isso é normal (CARVALHO, 2007, p. 14).

As imagens contidas no fragmento reforçam o desejo nutrido pelo corpo masculino, o corpo de Renato despertava sentimentos em Marcus que ele não era capaz de supor, mesmo que os achasse bons e ao mesmo tempo “assustadores” e essa dualidade traz o medo do identificar-se como homoafetivo – “não posso ser isso”, “nem em pensamento”. Não pronunciar o termo homoafetividade sugere que o sujeito não teve êxito na construção da sua masculinidade, pois desde cedo as práticas culturais exigem dos meninos “uma postura ativa em relação a sua identidade de gênero, demonstrem e até mesmo sigam implacavelmente seu desejo pelo sexo oposto” (PARKER, 2002, p. 58).

Essa cobrança dos meninos é parte intrínseca da cultura patriarcal e heteronormativa que regula os comportamentos e até mesmo os desejos dos sujeitos e cria estereótipos, como visto em: “as pessoas fazem juízo errado de caras como eu. Quando se pensa em alguém assim, logo se imagina que o cara gosta de se vestir de mulher, gosta de “dar” e gosta de qualquer homem. E isso, pelo menos para mim, não é verdade” (CARVALHO, 2007, p. 22).

Os estereótipos recuperam os “mitos”⁴ que povoam o imaginário social acerca da homoafetividade masculina (MOTT, 2003), o que é também a visão do pai de Marcus, Giorgio, conforme visto no trecho em que o protagonista conta para o pai e a mãe que se identifica como homoafetivo: “– e o que importa a palavra? O que importa é que você gosta de homem. Meu Deus! Meu filho é uma bicha. Quer ser mulher” (CARVALHO, 2007, p. 40).

Outro aspecto presente na família é a visão da homoafetividade como erro genético: “– não, meu filho. Estou pensando onde foi que eu errei” (CARVALHO, 2007, p. 42), principalmente, do ponto de vista da mãe, pois uma das explicações para a existência da homoafetividade masculina era que se a mulher produzisse cromossomos a mais que o homem durante a relação sexual e desta fosse gerado um filho nascido com o gênero masculino, este seria homoafetivo e o contrário, lésbica.

A família de Marcus alega ter medo de que os outros o façam sofrer por conta da sua orientação sexual: “– Por que, Ana, justo com o nosso filho! Não vou permitir que façam dele uma pessoa inferior” (CARVALHO, 2007, p. 48), ação essa que é comum na história social dos homoafetivos. Geralmente, as famílias ao descobrirem “que um filho é gay, pais e parentes podem vir a tolerar esse fato, contanto que ele não seja abertamente efeminado e que as pessoas fora da família não saibam” (GREEN, 2000, p. 27).

Porém, esse não querer que as pessoas fora da família saibam é manifestação do sentimento de vergonha que elas sentem, assim como acontece com Ana e Giorgio, diante do suspense feito por Marcus antes de ele entregar o primeiro pedaço do bolo do seu

4 “1. Todo gay tem dentro de si uma mulher acorrentada; 2. Todo homossexual é um viciado em sexo, um sexófilo insaciável; 3. Homossexualidade seria sinônimo de cópula anal; 4. Todos os gays são potencialmente perigosos molestadores de crianças e; 5. Os homossexuais são transmissores da peste gay” (MOTT, 2003, p.33).

aniversário de 17 anos. No suspense, os pais supõem que o pedaço seja para Renato, por isso, como estratégia de chamar a atenção da família para si, Ana desmaia e, quando melhor, diz ao filho: “Eu é que fui muito boba em pensar que você pudesse fazer isso na frente de todos” (CARVALHO, 2007, p. 122).

No romance, a religiosidade aparece como arma do enfrentamento à homoafetividade: 1. O padre é convidado a dialogar com Marcus para demonstrar a este a ilicitude e pecado do amor entre iguais e; 2. Ana, a mãe de Marcus, juntamente, com a amiga dela, Lídia, resolve procurar ajuda espiritual no candomblé para curar Marcus, como visto em: “As duas acreditavam mesmo que o Zelador, como num passe de mágica, me transformaria de uma hora para outra numa pessoa normal” (CARVALHO, 2007, p. 165). Nos casos apontados, as instituições religiosas (Igreja e terreiro) e seus agentes foram chamados para reeducar a sexualidade de Marcus, cumprindo assim a função da família que falhara nessa tarefa (GREEN, 2000).

O *terceiro travesseiro* apresenta a identidade *queer* para os homoafetivos, sobretudo, ao colocar Beatriz como terceiro vértice do triângulo amoroso – Marcus-Renato-Beatriz, sendo a personagem feminina a materialização da metáfora-título, o terceiro travesseiro. Porém, a presença dela não é espontânea, ela já conhece os dois, foi namorada de Renato, é sobrinha de Lídia e, por isso, facilmente cooptada para a trama tecida por Ana para separá-lo de Renato, devido ao inconformismo da mãe com a orientação sexual do filho, como afirmado por Beatriz: “a minha estada na pousada foi toda arranjada de última hora. Sua mãe e eu preparamos tudo” (CARVALHO, 2007, p. 175).

O argumento usado para isso é o de que ele era muito novo, não tinha muitas experiências sexuais e tudo poderia ser apenas uma confusão da adolescência, o que ganha mais impulso depois que a garota vai até a pousada onde os dois passavam o fim de ano e acabam por ter uma relação sexual a três: “naquela cama não existiam masculino e feminino. Existiam, sim, três pessoas se amando do jeito que a imaginação de cada um pedia” (CARVALHO, 2007, p. 99). Assim, compreende-se a identidade *queer* como a negação dos rótulos para o homoafetividade, não se aceita a redução do amor entre iguais à binariedade dos gêneros ou ao par ativo/passivo para nomear os desejos de sujeitos que se amam (MISKOLCI, 2012).

O desfecho da narrativa é lido como uma forma de punição ao enfrentamento das famílias e da sociedade para viver o amor homoafetivo, um exercício da ordem patriarcal e heteronormativa, uma vez que a “sexualidade é uma elaboração social que opera dentro dos campos de poder” (GIDDENS, 1993, p. 33). Embora o desfecho corresponda ao exercício de poder da heteronormatividade, o romance inova ao narrar de modo verossímil a complexidade dos sentimentos homoafetivos na adolescência, incluindo a *ménage à trois* e a cruzeza dos relatos erótico-pornográficos dos encontros dos amantes.

DESEJO ERÓTICO E MEDO DO “PECADO” POR AMAR SEXO IGUAL EM CONFISSÕES AO MAR

O romance *Confissões ao mar* (2010), do escritor maranhense Kadu Lago, narra a *via crucis* de Mateus para esconder de si e da família o desejo erótico pelo sexo igual e quando não mais suporta e a família torna-se ciente da sua homoafetividade é “convidado” pela mãe a deixar a casa paterna. Porque:

no campo do privado, a família e as relações vicinais, a escola e as instituições estatais, cada vez mais intervenientes na vida das pessoas, seriam as encarregadas de reproduzir os padrões normais sobre a sexualidade, tomando como eixo a relação heterossexual (FIGARI, 2007, p. 372).

A expulsão da casa paterna pode ser lida como a necessidade da manutenção de um ambiente “sadio” nos aspectos moral, religioso e físico, além de ser também parte da política higienista adotada no fim do século XIX, é um “limpar a casa” para preservar a moral e os bons costumes.

O narrador escolhe o mar como espaço para depositar suas lembranças do passado, sobretudo, da experiência mais profunda – o amor e morte de Alejandro, o único homem a quem Mateus se entregou e, mesmo que num curto período viveu o amor e, por isso, pagou um alto preço. O livro é aberto pela última carta escrita por Alejandro Morales para Mateus, logo após a separação deles, embora não tivesse como remetê-la ao seu destinatário, escreve como forma de confessar aquilo que sentia e lembrar que fazia um ano que eles se conheceram.

E, é de posse desta mesma carta que Mateus confessa para o mar maranhense, em particular, à praia de São Marcos, em São Luís, capital do Maranhão, as suas dores e medos: “se eu tivesse ficado, aceitado as dificuldades e enfrentado os meus medos, esta história teria outras páginas... Mas em muitas vezes, o nosso maior inimigo está dentro de nós mesmos” (LAGO, 2010, p. 7).

Somente no terceiro capítulo o narrador apresenta ao leitor a sua origem através da descrição do seu nascimento, no “banco de um Jeep CJ-5, ano 1968”, de modo tão apressado que a mãe não chega à maternidade e, simbolicamente, o intermédio entre os irmãos, o Lucas e a Marta.

Vê-se que a escrita é dotada de intenção e, Mateus é o filho do meio, assim sendo lido como o “entre-lugar”, uma identidade em trânsito entre o masculino e o feminino, onde por mais que se veja masculino, o seu desejo erótico é pelo sexo igual e isso o atormenta, principalmente, porque os discursos que ouve condenam a homoafetividade. Nesse sentido, percebe-se:

o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade (SANTIAGO, 2000, p. 26).

A angústia de Mateus em relação à homoafetividade é estimulada pelo sentimento de que é rejeitado pela mãe, o modo rústico do pai expressar o afeto e pela formação cristã-protestante da família, da última, o medo constante de ir “para o inferno” e isso evoca a lembrança do que o pastor falara acerca da relação entre pessoas do mesmo sexo. Não se pode esquecer de que a Igreja sempre procurou se contrapor à prática do amor homoafetivo, a tomar pela história das cidades de Sodoma e Gomorra, as quais segundo a narrativa bíblica foram destruídas devido ao fato de nelas haver muitos homoafetivos. Razão essa, que repercutiu durante a Contrarreforma e deu aos homoafetivos a alcunha de sodomitas e lhes ofereciam punições diversas como:

jejuns obrigatórios, orações especiais, retiros, uso de cilícios, multas em dinheiro e açoites, para as penas mais brandas. Nos casos considerados mais graves, a punição materializava-se em confisco de bens e degredo para outras cidades...

além de trabalho forçado nas galés, variando a quantidade de anos conforme a culpa. (TREVISAN, 2002, p. 149).

E, marcado pelo medo dessas punições de um Deus austero, o narrador diz:

Já estava com catorze anos, quando certa noite, na igreja, o pastor falou sobre relacionamento entre pessoas do mesmo sexo. Voltei pra casa muito pensativo, pois algumas vezes já havia me sentido atraído por outros garotos, porém, sem mais acontecimentos. Apenas atrações, fantasias e algumas gotas derramadas no ralo do banheiro. Mas aquele assunto me preocupou. Quando cheguei em casa, fui direto para o meu quarto, tranquei a porta, apaguei a luz e fiquei pensando: “se é pecado, por que Deus deixa a gente ter esses sentimentos? E por...” (LAGO, 2010, p. 12).

Observa-se que o escritor usa estratégias formais como o destaque de algumas letras para impulsionar o leitor a refletir sobre as emoções da personagem, o que inclui uma linguagem cuidada. Aos poucos o narrador Mateus vai levando o leitor a conhecer a sua angústia a partir de uma escrita de densidade psicológica e intimista: “me tranquei no quarto, apaguei a luz, liguei o som. Fiquei fora do mundo. Como eu costumava fazer”. E em: “estava ouvindo música, para ver se escapava de ouvir a mim mesmo” (LAGO, 2010, p. 14).

Por mais que insistisse em conhecer a si, seus sentimentos, essa procura por se conhecer é uma estratégia para se negar com veemência, pois o medo do pecado, do desapontar a família é tão forte que recupera na memória trechos do sermão e do fragmento bíblico: “se alguém quiser vir após mim, negue-se a si mesmo...” (LAGO, 2010, p. 12). A recusa da identidade homoafetiva é tornada mais vívida quando Mateus conhece Giovanni e depois de se tornarem amigos, este se confessa apaixonado por aquele, conforme expresso no trecho que segue:

Desde aquela viagem a Morros, que eu não faço outra coisa a não ser pensar em ti. E não dá mais pra fazer de conta que nada tá acontecendo.

Eu tinha entendido, mas naquele hora eu desejei que ele nunca tivesse falado aquilo. E foi como se os meus olhos, de repente, estivessem congelados, fixos no rosto de Giovanni:

Caralho, Giovanni, tu tá... tá querendo dizer que...

Exatamente, Mateus. Eu estou apaixonado por ti.

Tá louco, cara, isso não existe!

Como não existe?!

Giovanni, isso é pecado.

Mateus, eu não pedi pra isso acontecer, tampouco pra eu ser assim. Eu não tenho culpa!

Mas tu não é assim! Não tem jeito... Não! Giovanni, eu gosto muito da Marisa. Não curto essas paradas... E isso é pecado, sim.

[...]

Olha, Giovanni, se fosse a minha praia eu não pensaria duas vezes, mas sinceramente... não é (LAGO, 2010, p. 17).

O fragmento evidencia que Mateus procura negar para si e aos outros a homoafetividade, pois para ele, essa orientação sexual era demarcada pela presença dos estereótipos, “tu não é assim! Não tem jeito”. Essa recusa também dialoga com o desejo de permanecer “no armário”, uma vez que o protagonista teme a incompreensão da família e mais ainda o medo de ser negado por Deus pelo ato de cometer o “pecado nefando”, pois sabe que a família era preconceituosa, inclusive a mãe. A consciência desse comportamento da família contribui para que a “preocupação com o que os parentes e amigos talvez pensem ou façam é o que mantém as pessoas “dentro do armário” mais do que qualquer outro fator, independentemente do contexto social” (DAWSON, 2015, p. 124).

Embora procurasse continuar preso no “armário”, inclusive buscasse ter experiências sexuais heteronormativas para afirmar a identidade masculina e heterossexual, Mateus não consegue de todo esconder seu desejo erótico pelo sexo igual. Sobretudo, quando conhece Alejandro e o vê apenas de sunga branca:

Alejandro estava somente de sunga branca, procurando uma camiseta dentro da mochila. Em outras vezes eu me sentira atraído por outros homens, mas nada se comparado ao que senti ai ver Alejandro daquele jeito. Porque não era somente tesão. Foi uma coisa tão forte... Uma... Acho que nem tem nome o que senti (LAGO, 2010, p. 49).

Essa atração sentida por Alejandro irá mudar por completo a vida de Mateus, apesar de, a princípio, os dois buscarem apenas a amizade, esta é transformada em amor e esse sentimento irá repercutir de tal modo que o protagonista se transformará, inclusive terá coragem de viver o amor homoafetivo.

O assumir o amor homoafetivo para Mateus significa romper com estruturas que o aprisionam, visto que ele irá “se chocar com outros sistemas e disputar sentidos no campo público pressupõe um nível de centramento intenso, uma definição mais ou menos clara de quem

somos e o que queremos” (FIGARI, 2007, p. 436). Os outros sistemas correspondem à família e a namorada dele, visto que Fátima não aceita o fato de aquele a quem ela namorou por mais de três anos ser homoafetivo e, mais ainda, que ele deixa-a para manter uma relação afetiva com outro homem, o qual ela também aprendera a vê-lo como amigo. Todavia, esse processo não é tranquilo, visto que as dores não são sentidas apenas por ele, mas por Fátima e Marta, esta última porque estava apaixonada por Alejandro, a avó, D. Marta e também Joaquim, empregado fiel da família desde a época em que o Sr. Osmar era vivo.

Por último, mesmo que tentasse se preparar para assumir a identidade homoafetiva e viver o amor com Alejandro, Mateus temia a polifonia de vozes da sociedade e também a Deus, pois como a sua Igreja pregava – Deus era contrário ao amor entre pessoas do mesmo sexo – assim como a mãe, D. Nazaré e o irmão mais velho, Lucas. Entretanto, o que o protagonista mais temia acaba por acontecer, ele é flagrado pelo irmão no momento em que beijava Alejandro na festa do Natal, na fazenda: “então tu é gay, Mateus? O exemplo da família é um VIADO?! Queria que papai estivesse vivo pra ver que o filho, que ele sempre colocou diante de tudo e de todos, é uma bicha!” (LAGO, 2010, p. 202). Observa-se que os termos utilizados por Lucas pretendem desqualificar Mateus diante da família e dos convidados e a evocação à memória do pai ocorre porque este se sentia rejeitado por ele.

Depois da confusão feita por Lucas, a discussão com a mãe e a expulsão da casa paterna, Mateus parte com Alejandro para São Luís, onde ficam por alguns dias no seu apartamento, contudo, contrariando o horizonte de expectativas criado pelo leitor, Mateus decidiu não continuar com Alejandro. Assim, o colombiano viaja para o Rio de Janeiro a fim de dar continuidade ao seu trabalho na agência de modelo e depois de organizar e vender parte do seu patrimônio, Mateus parte para uma viagem à Europa, inclusive pela Espanha e, ao retornar e ir a Belém em busca de informações sobre Alejandro, é surpreendido pela notícia da morte deste em um arrastão no Rio de Janeiro.

Portanto, o desfecho cumpre à ideia da punição ao amor homoafetivo, pois a morte de um, representa a inviabilidade da concretização do ato amoroso, restando a Mateus apenas as

lembranças e a carta escrita por Alejandro e, é de posse desta que Mateus faz suas confissões ao mar.

ENTRE CONCEITOS E DIMENSÕES: TESSITURAS PARA UM QUADRO COMPARATIVO

Para comparar é preciso que duas ou mais obras literárias sejam colocadas lado a lado e se pretenda:

à renovação do conceito de literatura universal, a dissociação do comparatismo da ideia exclusiva de comparação e sua associação com o estudo sistemático de ‘literatura universal’ e a recuperação da totalidade dos elementos que antecipam uma nova apreensão global de literatura (NITRINI, 2015, p. 55).

Nesse sentido, para que se estabelecesse uma leitura comparativista entre os romances *O terceiro travesseiro*, de Nelson Luiz de Carvalho e *Confissões ao mar* de Kadu Lago, foram escolhidos os cinco fatores que integram o conceito de literatura – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público e as dimensões classificatórias das obras pertencentes à literatura gay criadas por Ítalo Moriconi (2002) – sentimental ou amorosa, erótico-pornográfica e a escrita de AIDS.

CATEGORIAS	OBRAS	
	<i>O Terceiro Travesseiro</i>	<i>Confissões ao Mar</i>
Temática	Homoafetividade na adolescência e a identidade <i>queer</i> .	Homoafetividade, medo e preconceito.
Autoria (Narrador)	Marcus Dório, 16 anos, nutre um forte desejo erótico pelo melhor amigo – Renato – e com ele tem sua primeira experiência amorosa. Ele vive todos os conflitos que o assumir a identidade homoafetiva carrega e como determina a estrutura social. Como voz dessa estrutura, aparece Beatriz, a metáfora-título que se	Mateus, jovem fazendeiro, 27 anos, desde a infância procura reprimir o desejo erótico pelo igual devido à experiência religiosa. Ele nasceu e cresceu numa família cristã protestante para quem a prática homoafetiva é pecado mortal, não desejo do sagrado. Mas, na idade adulta, vive a experiência amorosa com Alejandro e a

	<p>interpõe na relação entre Marcus e Renato. Todavia, a interposição de Beatriz entre eles é uma armadilha da mãe de Marcus para que este ao ter contato com o sexo oposto pudesse mudar de identidade sexual. Mesmo que consiga separar os dois, Beatriz é também responsável por juntá-los novamente quando revela o jogo arquitetado por Ana. Marcus fica só e cuida do filho com Beatriz, pois Renato morre em um acidente automobilístico, além de contar com o apoio do pai que se separara após descobrir tudo o que a mulher fizera para separar o filho do seu grande amor.</p>	<p>partir desse encontro amoroso tem sua identidade homoafetiva revelada, sendo convidado pela mãe a deixar a casa paterna. Embora tenha trabalhado arduamente para mantê-la de pé e sustentado toda a família com o seu trabalho após a morte do pai, inclusive trancara o curso superior em Agronomia para trabalhar. O casal não fica junto, pois o medo e a indecisão de Mateus separa-os, mais tarde Alejandro é morto durante um arrastão e Mateus ao retornar de uma viagem à Europa somente encontra a notícia da morte do amado e com todo o sofrimento faz suas confissões ao mar.</p>
Ponto de vista	<p>É pessoal, embora envolva uma polifonia de vozes que se manifestam a favor e contra a orientação sexual homoafetiva. É também marcado pela força do imaginário, pois algumas situações são inverossímeis e até hiperbólicas.</p>	<p>É pessoal, mas carregado pela polifonia de vozes cristãs que se colocam contra a identidade homoafetiva e Mateus acaba por reproduzir esse ponto de vista, pois o assimila como se fosse o seu e, por isso, sofre, tenta suicídio porque não consegue na adolescência e até mesmo na idade adulta aceitar que seja identificado como homoafetivo.</p>
Linguagem	<p>A linguagem é culta, discurso indireto livre, embora na descrição das</p>	<p>É culta, marcada pelo cuidado com aquele que lê, dotada de sutilezas que</p>

	cenar erotizadas o vocabulário seja cru e aproximado da dimensão pornográfica como propõe a liberdade dos adolescentes envolvidos na narração.	impressionam o leitor, inclusive usa de jogos verbais nos quais deixam entrever a presença da poética concretista dentro das páginas da narrativa romanesca. Há também espaço para aproximação com o vocabulário pornográfico quando da descrição da relação sexual entre os amantes.
Público	Leitor homoafetivo e adolescentes	Leitor universal e adulto
Dimensão	Sentimental	Sentimental

Quadro 01: Categorias conceituais usadas na comparação

Os fatores selecionados e a dimensão demonstram que existem semelhanças e diferenças entre os romances escolhidos para a leitura comparativista, porque “as convenções literárias constituem não somente ferramentas técnicas como também campos mais vastos ou sistemas que derivam de influências prévias, singulares e genéticas” (NITRINI, 2015, p. 138). Então, compreendeu-se que para comparar o analista precisa dispor de meios que são extraídos da sua experiência de leitor, a partir das conexões estabelecidas entre autor-leitor-texto e os efeitos decorrentes dessa ação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura comparada é tomada como condição *sine qua non* para acontecer à análise literária, uma vez que ao propor a análise de uma obra, certamente, o pretendo analista terá de colocar esse texto em confronto com outras bases e até mesmo artes. Nessa perspectiva, o ato de comparar não trata somente de uma disciplina, mas um método, um caminho a ser percorrido para perceber como os romances *O terceiro travesseiro* (2007), de Nelson Luiz de Carvalho e *Confissões ao mar* (2010), de Kadu Lago.

Por outro lado, essa leitura tinha a pretensão de comparar os romances mencionados a partir do uso da temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público como fatores essenciais para a construção

do conceito de literatura pelo professor mineiro Eduardo de Assis Duarte (2008) e as dimensões da literatura homoafetiva formuladas por Ítalo Moriconi (2002) – sentimental ou amorosa, erótico-pornográfica e a escrita de AIDS. Assim, considera-se ter alcançado esse propósito.

A escolha dos romances deu-se em virtude de eles representarem uma amostra do *corpus* selecionado para a minha tese de doutoramento, na qual se pretende o estudo da memória e das identidades homoafetivas na perspectiva da escrita de si e do outro e ainda das narrativas orais amazônicas. Sobre a perspectiva de si, constatou-se que o ponto de vista adotado pelos narradores é diferente quando ele visita as lembranças que carrega do passado, sobretudo, aquelas em que se recupera a presença dos amores e da orientação sexual, inclusive do modo como se deu a difícil e, às vezes, dolorosa “saída do armário”.

Ter a memória dos eventos do passado, de como estes marcam o sujeito e ele mesmo conta essa experiência é diferente de quando um outro sujeito observa e, depois reproduz em forma de narração o que o outro viveu, assim, o ponto de vista, a autoria, a temática, a linguagem usada e o público a quem se destina essa narração funcionam como agentes fundamentais para a recepção e circulação do texto literário.

O romance *O terceiro travesseiro* (2007) trouxe a experiência amorosa de Marcus Dório, um adolescente que inicia a narração das suas vivências erótico-amorosas aos 16 anos, que exprime, de início, o medo de sequer consegue pronunciar algum vocábulo que pudesse identificá-lo como homoafetivo. Todavia, isso muda partir do momento em que ele tem a primeira relação sexual com o seu melhor amigo, o Renato, e juntos resolvem contar para as famílias que se identificam com essa orientação sexual, o que, de certo modo traz alguma resistência das famílias. Acidentalmente, Renato é ferido à faca pelo pai e tem de ser hospitalizado, enquanto a família de Marcus parecia aceitar melhor, a mãe dele, Ana, trama com Beatriz, a separação dos dois, forjando o encontro de Beatriz com Marcus e dessa aproximação, a gravidez da menina. Isso separa os dois e quando diluído o conflito e tudo parece ter uma nova dimensão, o leitor é surpreendido pela morte de Renato em um acidente automobilístico. A morte recupera a ideia de que há uma interdição

sobre o amor homoafetivo e, esta não contraria a norma social, jamais dois adolescentes, mesmo que em pleno contexto de modernidade tardia, poderiam viver essa experiência e continuá-la plenamente como se não houvesse uma voz social contrária.

Confissões ao mar (2010) trata das confissões de Mateus, jovem fazendeiro do interior maranhense, o qual perpassa toda a narrativa angustiado pelo medo que o desejo homoafetivo produz sobre si e, por isso, ele tenta negar esse desejo. A vontade de negar a sua orientação sexual é gerada pela formação religiosa do protagonista, visto que a família era cristã-evangélica e, essa vertente do Cristianismo procura seguir a narrativa bíblica para a qual o amor entre pessoas do mesmo sexo é uma abominação, um pecado nefando da carne que depõe contra a espiritualidade. E Mateus cresce procurando negar o seu desejo a todo o tempo e a qualquer custo, nega o amor que sente por Giovanni, porém, o amor e desejo por Alejandro é mais forte, que ao senti-lo nem ele sabe nominar a sensação, e se abrir a essa nova experiência significa também negar aquilo que ele mais preservava, a unidade familiar.

Por fim, Mateus cede ao prazer que a presença de Alejandro traz, porém ao mergulhar nessa experiência tem a sua identidade homoafetiva descoberta pelo irmão e, por isso, é “convidado” pela mãe a deixar a fazenda na qual ele dedicara a vida depois da morte do pai. Por último, volta a negar o amor e rompe com Alejandro, vende parte daquilo que tem e viaja para a Europa numa tentativa de apagamento das lembranças de Alejandro, porém não consegue e volta ao Brasil e ao procurar pelo amor deixado, sabe que ele foi morto num arrastão na capital fluminense. Isso repercute de tal modo que Mateus termina por comprar uma garrafa de *whisky* e nela afogar suas experiências fazendo suas confissões do que foi a vida e sua negação de si e do amor para o mar, a praia de São Marcos, no litoral do Maranhão.

A história da literatura homoafetiva foi construída por dois caminhos – de um lado, os que narravam suas experiências com o viver esse amor interdito pelas sociedades e, de outro, aqueles que apenas procuram relatar essa experiência, a partir do que vivem na sua estrutura social. Por sua vez, para esse estudo analítico procurou-se o registro literário daqueles que narram suas experiências, fugindo da associação com o autor, pois este não interessa aqui, quem conta é o

narrador e este nos interessa, é dele que ouvimos o relato. Assim, entendeu-se a perspectiva de si como a perspectiva onde o narrador usa do conceito de comparação e joga com a experiência linguística do ouvir o que vozes distintas têm a dizer sobre as homoafetividades.

REFERÊNCIAS

BRUNEL, Pierre; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
CARVALHO, Nelson Luiz de. **O terceiro travesseiro**. 13. ed. São Paulo: GLS, 2007.

DAWSON, James. **Este livro é gay – e hétero, e bi, e trans...** Trad. Rafael Mantovani. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846151.pdf>>. Acesso em: 31 de Maio de 2017.

FIGARI, Carlos. **@s outr@s cariocas: interpelações, experiências, e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, vol. V: ética, sexualidade, política**. Org. Manoel Barros da Mota. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. 2. tiragem. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Trad. Magda Lopes.

GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Trad. Cristina Fino e Cássia Arantes Leite. São Paulo: Unesp, 2000.

HEE, Carlos. A via crucis do escritor gay. In: **Revista CULT**, Edições 66, março, São Paulo: Bregantini, 2010. (Artigo). Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-via-crucis-do-escritor-gay/>>. Acesso em: 31 maio. 2017.

- LAGO, Kadu. **Confissões ao mar**. 2. ed. São Paulo: Copacabana Books, 2010.
- LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012. (Série Cadernos da Diversidade: 6).
- MORICONI, Ítalo. **Anos 80/90. A literatura gay**. Disponível em: <http://www.cultura_e.com.br/veredas/69/literatura.asp>. Acesso em: 20 Maio. 2017.
- MOTT, Luiz. **Crônicas de um gay assumido**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2015.
- PARKER, Richard Guy. **Abaixo do Equador**: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.
- PERES, William S. Travestis, cuidados de si e serviços de saúde: algumas reflexões. In: COSTA, Horácio et al (org.). **Retratos do Brasil homossexual**: fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2010.
- SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si. *Literatura homoerótica e escritas de si. Acta Scientiarum*. Language and Culture Maringá, v. 36, n. 1, p. 61-71, Jan.-Mar., 2014. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/20568/pdf_10>. Acesso em: 13 maio. 2017.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 5. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MEMÓRIAS QUASE PÓSTUMAS DE UM EX-TORTURADOR: um homem torturado pelo ato de torturar

Thaís Fernandes de Amorim¹

Ao ler o título da obra *Memórias Quase Póstumas de um Ex-Torturador* de João Bosco Maia, imagina-se estar diante de mais uma obra marcada por experiências traumáticas, tais como as de Auschwitz rememoradas pela discussão teórica da questão do testemunho, memória, apagamentos e esquecimentos teorizados por Agamben (2008), Ambrósio (2010), Benjamin (1986), Freud (2010), Seligmann-Silva (2008) dentre outros.

Experiências traumáticas não faltaram ao *romance de Maia*, mas certamente o lirismo e por diversas vezes, o tom jocoso com que as situações são apresentadas (a figura de Deus e do Diabo, o falso exame de virgindade e inúmeras traições da mulher do protagonista, a implicância com o cachorro do vizinho e com as plantas que a esposa insistia em regar mesmo após uma dose cavalgar de veneno que o mesmo lhe aplicara com o intuito de matá-las, o efeito indesejado e “catastrófico” de quando comia carne de porco, a ponto inclusive de fazer com que sua mulher abortasse), nem de longe se aproximam dos feitos nazistas, salvo é claro, na presença do personagem Fritzs², alemão nazista, infiltrado na polícia brasileira para colher informações de judeus e comunistas durante a ditadura militar e no trecho da narrativa onde o protagonista narra a tortura de um jornalista, sua única vítima fatal enquanto foi servidor do Departamento de Ordem Política e Social -DOPS³.

1 Professora Assistente da Universidade Federal Rural da Amazônia- UFRA. Doutoranda em Estudos Literários- UFPA. Mestre em Comunicação, Cultura e Linguagem - UNAMA. Especialista em Gestão Escolar - CESUPA. Especialista em Educação Especial, ênfase em LIBRAS - FIBRA. Especialista em ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa –UFPA. Integrante do grupo de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade (GELICS), no qual coordena a linha de Estudos Comparados: narrativas, tradução, leitura e recepção. E-mail: amorimthas@yahoo.com.br

2 “O torturador não tem pátria nem tempo. Serve a Deus e ao Diabo. À Inquisição e a Hitler” (Maia, 2006, p.128)

3 Criado em 30 de Dezembro de 1924, foi o órgão do governo brasileiro, utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na Ditadura Militar de 1964, cujo

A narrativa começa com o narrador-personagem Pedro Álvares de Cabral, vulgo Mata Mãe, Pedrão, Ruivo, Adamastor, Espiga de Milho, O Grande Torturador - todos apelidos ganhados ao longo da sua vida e feitos – lamentando, ou melhor, resmungando seu diagnóstico de câncer no cérebro, quando recebe dois telegramas com as seguintes mensagens: “AGUARDE-ME 2HS TARDE PTVG ACERTO CONTAS PT DEUS” e “AGUARDE-ME 2HS TARDE PTVG ACERTO CONTAS PT DIABO”.

De início pensou ser “uma brincadeira idiota”, mas ao passar exatas duas horas recebe a visita do Diabo e em seguida a de Deus. Conversam sobre os feitos de Pedro e entre um gole e outro de *whisky* decidem por acompanhar o protagonista ao banco. É neste trajeto que rememoram o passado de Pedro, dentre eles o suicídio de Emília Maria, revelado já no final do romance, confirmando que todas as referências que ele fazia a esposa ao regar suas plantas, suas idas a igreja com seu lenço de seda que não lhe podia faltar ao pescoço eram fruto de um passado registrado em sua memória.

É válido mencionar que esta relação entre testemunho e memória se revela, a luz de Agambem (2008), na importância concedida ao passado. O testemunho é, portanto, analisado como parte de uma complexa “política da memória”, em que é registrado, apagado, esquecido, rememorado depende de diversos fatores psicossociais e discursivos deveras imbricados.

A chamada literatura de testemunho, surgida na América Latina e difundida em várias partes do mundo, abrange produções literárias que surgiram a partir de memórias narradas por aqueles que viveram sob o domínio de regimes autoritários, como é o caso dos que passaram pela experiência violenta dos campos de concentração no regime nazista na Europa. Tais relatos transitam entre a necessidade de lembrar e a impossibilidade de esquecer os fatos ocorridos, tentando narrar com palavras o que a memória se recusa a esquecer.

Agambem (2008) e Sarlo (2007) argumentam que o sobrevivente tem a vocação da memória e que certas “regras” podem ser quebradas durante a narrativa para que o testemunho possa representar a verdade. Assim, este texto pretende desenvolver um diálogo inicial entre essas teorias que abrangem os ditos e os não-ditos

objetivo era censurar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

da memória, em especial, porque o narrador protagonista não foi vítima, pelo menos diretamente, da ditadura militar brasileira. Ele foi o torturador. Mas, na condição de torturador, foi sequelado, e isto merece ser debatido.

Alós (2008) argumenta que a literatura de testemunho possui um caráter documental e ficcional. Documental porque busca refletir e registrar os acontecimentos ao longo da história e, ficcional, porque estes acontecimentos estão sempre presentes na reconstrução e representação dos fatos históricos. Questionar essa fronteira entre a ficção, o fato empírico e o literário parece ser uma das questões mais discutidas na literatura. Refletiremos assim, sobre o ficcional-literário a partir de Iser (1996).

Iser (1996, p.15) corrobora com a ideia de que o ficcional e o imaginário fazem parte das “disposições antropológicas da humanidade” e, por isso, estão presentes também na realidade, não se restringindo apenas à literatura. Segundo ele, é neste sentido que elas atingem um caráter especulativo sobre a existência, ao colocar em questionamento a zona que separa a realidade da irrealidade, confrontando as frágeis certezas de uma narrativa ficcional e /ou factual:

Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa a sua aliança com o imaginário. Contudo o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência [...] Por isso o fingir tampouco é idêntico ao imaginário. Como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo, devem ser mantidas representações de fins, que então constituem a condição para que o imaginário seja trasladado a uma determinada configuração, que se diferencia dos fantasmas, projeções, sonhos e ideias sem um fim, pelas quais o imaginário penetra diretamente em nossa experiência (ISER, 1996, p. 386).

Assim, nos perguntamos se as “realidades” repetidas várias vezes por Pedro pertencem à realidade de uma mente doente – o câncer no cérebro, ou perturbada, abalada, primeiramente pela morte da mãe, opressão paterna, pelas cobranças do regime autoritário militar ou do imaginário de mulher amada e presente, e filha bem encaminhada que ele finge ter ao longo da narrativa. Imaginário este advindo da perda traumática sofrida?

Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os “fatos” e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, esta necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.4).

Neste sentido, o “real” acontecido, nos faz lembrar de duas categorias relevantes para compreendermos o valor testemunhal da narrativa: a memória e o esquecimento, ambas invocadas pelo narrador, que ganham um papel de destaque na literatura, em especial na literatura de testemunho, como atesta Seligmann-Silva (2005):

[...] Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o “teor *testemunhal*” que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85).

O cuidado em não restringir o termo deve-se ao importante papel que possui a literatura de testemunho, que é o de:

“[...] denunciar uma experiência de opressão e/ou exclusão, assim como o de desvelar e desautorizar a história oficial como sendo ‘A Verdade’ (transcendental e única), abrindo caminho para outras vozes e outras versões de determinados fatos sociais” (ALÓS, 2008, p. 2).

Falar sobre um episódio da proporção de Auschwitz, ou das atrocidades vividas nas ditaduras militares, por exemplo, é ter a certeza de que algo sempre ficará silenciado, não explicado, oculto, pois o sobrevivente não tem todas as palavras necessárias para narrar com exatidão e clareza os acontecimentos. E ainda que faltem as palavras, e mesmo sabendo que não conseguirá realizar um relato completo, sempre haverá alguém disposto a tentar falar.

Segundo Sigmund Freud (2010), a memória não pode ser apagada e esquecida para sempre. Ele afirma que as memórias ficam conservadas para sempre no cérebro, no chamado passado psíquico, e podem ser trazidas à tona em algum momento da vida:

[...] na vida psíquica nada do que uma vez se formou pode perecer, [...] tudo permanece conservado de alguma forma e pode ser trazido novamente à luz sob condições apropriadas – por exemplo, através de uma regressão de suficiente alcance (FREUD, 2010, p. 50).

Freud explica que as lembranças ficam armazenadas no inconsciente do indivíduo. Muitas vezes, por exemplo, a pessoa poderia passar a vida inteira sem recordar um fato vivenciado na infância, mas a lembrança deste está abrigada no cérebro e poderá ser rememorada em condições apropriadas (regressões e análises, por exemplo).

Assim, quem vivencia uma experiência traumática pode até tentar, e esforça-se para esquecer as lembranças da época, mas é impedido, segundo ele, pela impossibilidade psíquica de esquecer essas lembranças. E na impossibilidade de esquecer a violência, em muitos sobreviventes, parece nascer o impedimento de narrar.

No caso da obra de João Bosco Maia, ele se vale de elementos ficcionais para representar a realidade de forma mais intensa, mais “verdadeira”. Uma narrativa, nutrida com a experiência, mas ultrapassando-a, capaz de nela inserir o imaginário, a ficção. Uma ficção que seria tão esclarecedora quanto a verdade. A verdade de o protagonista ter sido um torturador do regime militar brasileiro, mas também de ter vivido experiências traumáticas, tais como a morte de sua esposa, de sua filha, Elizabete, de D. Ramira e do português Henrique – seus “pais adotivos” - ambos mortos de maneira trágica e inesperada; mas tratadas, recebidas e compreendidas de forma diferente por ele. A morte da mulher não foi reconhecida por ele, tanto que se refere a esposa a todo tempo na narrativa como se viva estivesse.

A filha, cuja paternidade era desconhecida, é lembrada ao final narrativa:

Até hoje não sei se o verdadeiro pai dela foi a cavalaria, os operários da construção civil, os moleques do internato ou do seminário, os velhinhos do asilo, os jogadores de futebol, os feirantes do subúrbio ou os meus amigos de repartição. Só tenho certeza de uma coisa. Não foram as noviças do convento, porque de uma forma ou de outra elas estão a serviço do extermínio da espécie (MAIA, 2006, p.151)

[...] a vagabunda, olhos e cabelos de ébano vieram herdados da avó e da mãe [...] ninguém podia mais segurar. Nem porrada. Nem fechar a porta e a janela da casa. [...] Só quem lhe extinguiu o espetáculo pirotécnico da boceta, como não

fez com a avó mas fez com a mãe, foi o fato de ganhar um filho bem no início da adolescência. A gravidez precoce refreou-lhe [...] Ah, ledo engano, meu caríssimo dono do inferno [...] era mais uma rachada que chegava para dar continuidade ao curso libidinoso da mãe, da avó e da bisavó morta. A minha neta, que à semelhança do útero que a gerou ninguém sabia a procedência masculina, foi amparada como se fosse sua por um jovem embaixador. Aos quinze anos, com o meu consentimento lavrado em cartório, eles consumaram a união e os dois caíram no mundo; ela mantendo eventualmente a índole safada de sua ascendência; ele representando o nosso país e a confraria dos cornos, de onde eu também era membro honorário (MAIA, 2006, p.152-153).

Assim, nos perguntamos em que medida Pedro fora punido. Perdeu pessoas próximas de maneira trágica, foi traído durante todo casamento e parecia fazer pouco caso disso. Sofreu abusos e maus tratos na infância e parecia ser indiferente. Será este comportamento consequência da sua função de torturador ou de torturado pelo pai durante a infância? Essas imagens ecoam na mente do leitor, à medida que exposto a trama da narrativa, dialoga com os elementos socio-históricos externos, mas ao mesmo tempo tão presentes na trama – a ditadura militar, dores causadas e vividas, sentenciadas e silenciadas.

Seligmann-Silva (2003, p.380), nos alerta, contudo, que “[...] a imaginação não deve ser confundida com a ‘imagem’: o que conta é a capacidade de criar imagens, comparações e, sobretudo de evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado.” Dessa forma, o trauma encontra um meio para narrar na imaginação, e a literatura é chamada para executar esse serviço. Sendo assim, o testemunho narra o trauma, de forma ficcional, por meio da literatura:

toda imagem tem também restos não verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagens – embaçadas, traumáticas – apenas na mente de certas pessoas. A ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro da memória da violência da ditadura. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo que a tentativa de se apagarem os seus rastros” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.2).

A esse respeito, Agamben (2008, p. 150) explica que o testemunho é definido em latim por meio de três termos e que estes trazem consigo sentidos distintos:

[...] (i) *testis*, que "indica a testemunha enquanto intervém como terceiro na disputa entre dois sujeitos"; (ii) *superstes*, que "é quem viveu até o fundo uma

experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros"; (iii) *auctor*, que "indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo - fato, coisa ou palavra - que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas.

Logo, nota-se que todos os sentidos explorados por Agamben apresentam a noção de testemunho como associado à memória em algum grau. Se *testis* e *superstes* apelam para algo da ordem da experiência, evidencia-se que em cada um deles o modo como a memória será atualizada revela-se marcada por algumas diferenças. Além disso, há uma forma de expressão do tempo, entre a experiência vivida e o momento de sua atualização sob a forma de testemunho. Dessa atualização, portanto, algo poderá não ser recuperado.

Podemos começar a entender essa impossibilidade a partir da correlação entre testemunho e evento, feita por Seligmann-Silva (2000, p.90), em que para ele uma das características principais do testemunho, é de "fuga para frente", mas também "libertação da cena traumática", o que de certa maneira nos aproxima ao entendimento do que seria "performance":

todo testemunho, oscila entre a possibilidade de representar um evento (testemunho como *testis*) e o colapso dessa representação (testemunho como *superstes*, sobrevivente). A partir dessa duplicidade aporética e sem solução o testemunho se transforma em *performance*: em ato mimético cujo momento catártico está sempre a ponto de sucumbir. O testemunho é um umbral para a "libertação" do momento invisível que ele porta, mas essa passagem é enfeitada. Nada garante que a rememoração testemunhal nos liberte do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.4).

Tal colocação vem ao encontro da inquietação deste artigo, à medida que o nosso protagonista ao longo de toda narrativa, dá indícios, testemunha, atesta, revela as ações de sua esposa e filha, e ao final testificamos que não eram reais, melhor dizendo, atuais, uma vez que as personagens já estavam mortas. Pedro parece, em um primeiro momento, não saber da morte, pois quando vê a lápide da mulher no cemitério cai em prantos, mas ao voltar para a casa, deita-se como se nada tivesse acontecido:

Pela última vez olhei para o cachorro e desviei depois minha atenção para a chave e o cadeado do portão. Foi quando levei um susto logo que entrei. Todas as plantas e as flores de Emilia Maria haviam sumido dali como um passe de mágica [...] Olhei por um instante para o outro lado da mesa onde Emilia Maria

deveria ter tomado a sua sopa nas primeiras horas da noite. Era meio estranho o prato sujo não estar ali, esperando que a diarista o viesse lavar no dia seguinte. [...] Tonto, segurando-me pelas paredes, entrei no meu quarto, sem ligar para as batidas insistentes e pelo chamado de meu nome que alguém fazia lá na porta dos fundos. Por um instante, julguei ser a voz de Emilia Maria, voltando antes de a missa ter começado. Mas não era. Era na verdade a voz do Diabo, pedindo-me insistentemente para entrar. [...] deitei-me na posição fetal, do lado oposto do espelho da cama onde estava o meu epitáfio cravado na lápide de mármore. Comecei a cantarolar a música sem letra que meu pai resmungava quando eu era criança. Lá na outra ponta do meu corpo, os pés se movimentavam morosamente acompanhando o ritmo da melodia. Nesse instante, à semelhança do que ocorria lá nos fundos, escutei as batidas e a voz de Deus na porta da frente. Mas não dei ouvido também a ele. Permaneci na mesma posição, resmungando a canção, enquanto a vista ia escurecendo e o relógio lá na sala começava a dar as suas doze badaladas... (MAIA, 2006, p.164-166).

É com esta passagem que a narrativa se encerra. A despedida ao cachorro, a constatação que as plantas da falecida esposa tinham desaparecido (posto que já não existiam há anos), a imagem de Deus e do Diabo batendo na porta como se tivesse o chamando, a rememoração de sua infância, a posição fetal na qual deitava e a vista escurecendo no badalar da meia noite, parecem atestar a morte do protagonista.

A respeito da morte, da vida e do poder sobre elas que as figuras de Deus e Diabo representam, retomo, ainda que brevemente, a proposição de Foucault (1979) em relação ao poder definido como direito de vida e de morte. Tal direito, assimétrico, posto que se o “poder” ficar ao lado da vida, abstém-se do direito de matar e vice-versa. Por esse motivo, Foucault caracteriza a soberania com a fórmula fazer morrer e deixar viver. O que ele chama de Biopoder à medida que tal controle passou a ocupar um lugar importante nos mecanismos do Estado. “Fazer viver” os homens mesmo quando estão mortos, dá-se pela problemática de analisar os grandes estados autoritários. “Como é possível que um poder cujo objetivo é essencialmente o de fazer viver exerça por sua vez um incondicionado poder de morte” (AGAMBEM, 2008, p.45)

Desse modo, na obra de Maia (2006) vemos Deus e o Diabo, dotados do “poder de morte” a que Agambem (2008) se refere, ao menos no imaginário religioso e cultura cristã, fazerem com que Pedro vivesse, mesmo em estágio terminal de câncer, ou com um propósito

de fazê-lo sofrer por todo mal que causou, ou desse um tempo para que ele se arrependesse e reparasse os danos cometidos.

O testemunho apresenta-se então como um processo que envolve pelo menos dois sujeitos: o primeiro é o sobrevivente, que pode falar, mas que não tem nada de interessante a dizer; e o segundo é quem “viu a Górgona”, quem “tocou o fundo” e tem, por isso, muito a dizer, mas não pode falar (AGAMBEN, 2008, p. 124).

Esse movimento de “falar em nome de” que o testemunho estabelece, opera, ao mesmo tempo, uma equivocação sobre quem seria o sujeito do testemunho. Desse modo, o testemunho dado remeteria, grosso modo, a outro sujeito que não aquele que seria o seu enunciador. O que remete ao que Agamben trata de “dessubjetivação”:

[...] não existe titular do testemunho; (...) falar, dar testemunho significa entrar em um movimento vertiginoso, em que algo vai a pique, se dessubjetiva integralmente e emudece, e algo se subjetiviza e fala, sem ter - propriamente - nada a dizer ('falo de coisas [...] que eu mesmo não experimentei'). Algo no qual quem é sem palavra leva o falante a falar, e quem fala carrega em sua própria palavra a impossibilidade de falar, de modo que o mudo e o falante, o não-homem e o homem ingressam - no testemunho - em uma zona de indistinção na qual é impossível estabelecer a posição de sujeito, identificar a 'substância sonhada' do eu e, com ela, a verdadeira testemunha (AGAMBEN, 2008, p. 124).

Deparamo-nos assim, com o mesmo tipo de questão que é colocado na psicanálise lacaniana pelos temas, ou do trauma, ou da relação entre o simbólico e o real. Nos dois campos, persistem as interrogações sobre o sujeito da ação e sobre o que é pronunciado por ele. Deve ser acrescentado que justamente o que não pode ser dito reveste-se de importância capital para analisarmos o que é transmitido no testemunho.

Assim, cabe percebermos que os “ditos” da memória de Pedro revelam que ele foi tão vítima quanto aqueles que ele torturou. Melhor dizendo, que não há como mensurar o nível de trauma entre aquele que foi vítima do torturador ou se o torturador, vítima de seu próprio ato de torturar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALÓS, Anselmo Peres. Literatura de resistência na América Latina: a questão das narrativas de testemunho. **Revista Espéculo**. Ano XII, número 37, novembro de 2007 a fevereiro de 2008. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/nartesti.html>> Acesso em 08 de jan. de 2017.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM Pocket)
- ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- _____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da Literatura em suas fontes**. V. II. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990
- POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, n. 3, 1989, p. 3-15. [versão em pdf, não paginada]. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 14 de out. de 2014.
- RICOEUR, P. **A memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. **La narración-objeto**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1998.
- SARLO Beatriz. **Cultura da memória e Guinada Subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Zeugnis e Testemunio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos**. Revista Letras. Nº 22. Jun/Jan 2001. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r22/11_marcio_silva.pdf> Acesso em 20 de ago. de 2009.
- _____. (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, Vol. 20, N° 01, p. 65-82, 2008.

_____. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 43, p. 13-34, jan./jun. 2014

_____. O Local do Testemunho In. Tempo e Argumento. **Revista do Programa de Pós-Graduação em História** Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010

SPIEGELMAN, Art. Maus. **Maus, a história de um sobrevivente**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1980

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a representação da cultura. São Paulo: EdUSP, 2001, p. 137-151.

MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE EM O KARAÍBA DE DANIEL MUNDURUKU¹

Larissa Fontinele de Alencar²

É possível saber o que acontecia nas terras brasileiras antes da chegada do não indígena ou “branco” por estas paragens? De súbito, poderíamos responder que não, afinal, os primeiros nativos desta terra eram ágrafos, as narrativas circulavam somente pela oralidade e, no máximo, o que teríamos como testemunho dessas memórias seriam rastros da memória, como as inscrições entalhadas nas rochas, os registros rupestres e os resquícios materiais sedimentados no solo. Ou ainda, somente observaríamos os primeiros relatos com as impressões deturpadas dos viajantes brancos, que com o domínio da escrita fizeram registros que perduram nos documentos oficiais. Mas sabemos que sim, podemos projetar uma nação anterior à chegada de uma visão aos moldes ocidentais e, assim, compreender a nossa ancestralidade, o que nos une com o passado no presente.

Discutir a ancestralidade envolta na memória histórica sobre os povos originários brasileiros abre uma passagem no tempo passado que desperta para o presente, através da narrativa literária de *O Karaíba* de Daniel Munduruku. Publicado em 2010 e catalogado como lendas indígenas e literatura infanto-juvenil (como boa parte das obras de autoria indígena brasileira), esta obra ultrapassa essas delimitações catalográficas e, portanto, devemos considerá-la neste artigo como um romance, já que se trata de uma ficção com quase noventa páginas que narram os possíveis acontecimentos de uma terra habitada por uma diversidade de comunidades indígenas que preveem a terrível chegada dos “monstros fantasmas”, como mencionado na obra.

Inicialmente, observaremos como se dá a literatura de autoria indígena no Brasil, em especial, sobre a escritura de Daniel Munduruku e um breve enredo da obra literária em questão. Em seguida,

1 Artigo apresentado à disciplina Memória, história e literatura, ministrada por Prof. Augusto Sarmiento Pantoja.

2 Larissa Fontinele de Alencar. Universidade Federal do Pará (UFPA). PPGL. E-mail: larissafontinelle@gmail.com

abordaremos sobre os aspectos da memória ancestral presentes na narrativa, compreendendo os enlaces da trama literária entre o que fomos e o que somos.

PRODUÇÃO LITERÁRIA INDÍGENA DE DANIEL MUNDURUKU

É necessário refletir sobre a literatura indígena no Brasil, tema pouco tratado no âmbito acadêmico e que só recebeu relevância na contemporaneidade, após o “boom” do mercado editorial com a implementação da lei 11.465/08, que inclui a literatura indígena ao currículo oficial da rede de ensino básico. Essa lei agrega-se a já vigente lei 10.639/03, que previa a obrigatoriedade do ensino sobre história e cultura afro-brasileira, apontando o mesmo destaque ao ensino da história e cultura dos povos indígenas. Assim, literatura indígena desponta na produção literária na primeira década dos anos 2000, não significa que obras de autoria indígena ainda não tinham sido publicadas no Brasil, mas séries de livros foram publicadas para atender à demanda do governo federal e dar subsídios à lei, por isso que boa parte das obras é voltada para um leitor infantil e jovem, ou seja, que está em idade escolar.

Então, há literatura indígena brasileira? De acordo com Janice Thiél (2012), embora exista uma produção literária de obras indígenas no Brasil, sua publicação e circulação ainda são reduzidas, apesar de se ter uma diversidade de gêneros como contos, poemas, crônicas, entre outros, a recepção crítica, em boa parte, limita-se a percebê-las como mero objeto exótico. Bibliotecários e livreiros não compreendem a dimensão das multimodalidades discursivas e das textualidades indígenas, em parte, por conterem imagens, as obras são classificadas como literatura infantojuvenil, no entanto, são obras adequadas para um público adulto. É o caso, de *O Karaíba*.

É importante ressaltar a pesquisa realizada por Franca e Silveira (2014) que trata sobre as primeiras catalogações de livros escritos por indígenas no Brasil. De acordo com as autoras, a obra intitulada *Antes o mundo não existia*, de Umúsin Panlón Kumu e Tolamã Kenhíri, é o primeiro livro totalmente escrito e ilustrado por indígenas no Brasil, lançado em 1980 pela Livraria Cultura Editora, apresentando uma narrativa sobre a mitologia do povo Desana-Kehiripora. Outras obras, também, foram publicadas, como a primeira obra de Daniel

Munduruku que é datada de 1996, o livro *Shenipabu Miyui: história dos antigos*, construído de forma coletiva por professores indígenas do Acre, publicado pela Editora UFMG em 2000, ou ainda, a primeira edição do livro *Metade Cara, metade máscara* de Eliane Potiguara, de 2004, são obras que antecedem o fomento da lei 11.465/08.

Para entender a literatura indígena, é importante destacar o que Thiél (2012) nos apresenta como textos “extraocidentais” que se estruturam na tradição oral e em desenhos, os símbolos, os significados, o mítico, ou seja, nas textualidades indígenas, que não se dão somente pela escrita. Assim, Thiél (2012) organiza três vertentes ou classificações da escrita indígena brasileira: na primeira, as obras são escritas por autores indígenas bilíngues para escolas indígenas, é o caso da obra mencionada acima “*Shenipabu Miyui: história dos antigos*; na segunda, classifica os textos “organizados” por não índios que exercem o papel de intermediadores, como a obra *A Queda do céu – palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa (xamã-narrador) e Bruce Albert (etnólogo-escritor); já na terceira vertente têm-se os autores indígenas que publicam obras também para não indígenas, na esteira da tradição literária (ocidental) escrita e seus gêneros, como: Daniel Munduruku, Kaka Werá Jecupé, Eliane Potiguara, Olívio Jecupé, e outros.

Para Daniel Munduruku, é necessário compreender a Literatura Indígena entendendo que a sua manifestação se dará nas diversas formas de transmissão do saber, compreendendo que ela reverbera o que mora dentro do corpo indígena, ancestralidade. E, por isso, a literatura:

[...] nos completa enquanto pessoas, porque nos lembra sempre de onde viemos, para onde vamos e qual o sentido de nossa pertença a esse planeta [...] É assim que entendemos essa forma peculiar de ler o mundo que o ocidente decidiu batizar de literatura. É assim que a temos reelaborado e compreendido que é, também uma forma de atualizarmos a memória responsável pela manutenção da nossa história (MUNDURUKU, 2005, p. 9-10).

Nota-se que os corpos das nações indígenas possuem uma memória ancestral que nutre uma literatura que é única, cada nação indígena terá seus meios e formas de difundir suas histórias. Portanto, a literatura indígena “brasileira” deve se reconhecer diversa e heterogênea, mesmo com a apropriação da escrita e das técnicas

literárias do colonizador, que homogeneiza a cultura como sendo do “índio”, sem reconhecer a sua diversidade.

Apesar do silenciamento histórico dos povos indígenas brasileiros e de suas produções literárias, existem no Brasil contemporâneo cerca de quarenta escritores indígenas que publicaram obras consideradas como literárias, como é o caso de Daniel Munduruku, que é uma das principais vozes da literatura infantojuvenil brasileira e possui um número expressivo de publicações, além do que já recebeu múltiplos prêmios literários, como o Prêmio Jabuti de Literatura, um dos mais importantes da atualidade.

Daniel Munduruku é professor com doutorado em Educação e pós-doutorado em Linguística, iniciou sua carreira literária há mais de 20 anos com a publicação da obra *Histórias de Índio* em 1996. Como seu próprio nome demarca, faz parte da etnia munduruku, do estado do Pará, nasceu em Belém e se radicou em São Paulo nos últimos anos. Escritor e ativista indígena, através da literatura, já publicou mais que 50 livros de diversos gêneros literários, mas, sobretudo, que trazem em seu bojo um olhar decolonial da temática da ancestralidade indígena. De acordo com Dorrico (2018, p. 118):

As obras de Daniel Munduruku mesclam diferentes gêneros e têm forte associação com a tradição ancestral, como contação de histórias, ficção, conto, crônica, memórias, depoimentos, autobiografia, biografia, assumindo e revelando sua tradição munduruku junto às experiências pessoais vividas na cidade. [...]

Suas obras evocam explicações para a origem do mundo, a relação entre ser humano e natureza e rituais sagrados. Daniel Munduruku é um autor reconhecido por diversos prêmios nacionais de literatura, dentre eles, o Prêmio Jabuti, na categoria juvenil, em 2017, com a obra *Vozes Ancestrais*, que reúne dez contos da tradição oral, de diversos povos indígenas brasileiros: Paiter Suruí, Tikuna Magüta, Maraguá, Tabajara, Krenak, Kaingang, Nambikwara, Kadiwéu, Umutina e KurâBakairi. Nesse sentido, isso representa uma quebra de paradigma para um Prêmio nacional que privilegia o cânone literário fixado em obras da literatura brasileira tradicional. Como diz Dorrico (2018, p. 122) “A literatura indígena de Daniel Munduruku se desenvolve para ter o direito à palavra, ser ouvido e respeitado, desconstruir estereótipos, reafirmar a alteridade e promover a tradição indígena no país”.

De todo modo, cabe ressaltar ainda que a escrita indígena brasileira contemporânea propõe uma revisão da história oficial na tentativa de quebrar estereótipos construídos por colonizadores, portanto, o texto indígena é, antes de tudo, um texto de resistência, de afirmação cultural e identitária, assim, os escritores indígenas estão descobrindo outro lado do “terra à vista”.

O KARAÍBA, O ROMANCE

O *Karaíba* concentra em sua essência literária um rico material memorialístico de um tempo que não se tem registros, além das inscrições geológicas, que nos dizem muito e “nos obrigam a um exercício de imaginação e pesquisa se desejarmos remontar um pouco do que de fato aconteceu” (MUNDURUKU, 2010, p. 95). Esse romance retrata como as sociedades nativas brasileiras se organizavam antes da chegada dos colonizadores europeus, recuperando uma memória ancestral praticamente perdida, mas que se mantém por meio da oralidade, mesmo com o passar dos séculos. Mostram três povos indígenas, suas cosmovisões, lideranças políticas e suas formas de perceber o universo, cada um tinha uma função e trabalhava para o bem comum. Diferentemente dos relatos dos colonizadores que, sob a ótica eurocêntrica, cunharam os indígenas de preguiçosos e desordenados socialmente.

Antes do início da narrativa, a epígrafe com o poema *Era uma vez de Graça Graúna* já anuncia a presença destrutiva dos primeiros colonizadores: “Um pernil de carneiro retalhado em fatias/ Aos que foram chegando/ Cada vez mais estrangeiros” (GRAÚNA, 1999, p. 51). O mapa do Brasil em pedaços partidos entre nações indígenas que aqui habitavam e sonhavam com Yvy-maraey formosa, uma Terra sem males³, lugar de paz que as primeiras nações nômades buscavam incessantemente, em torno dessa busca de dias melhores e amenos que se passa a narrativa, com o complicador da profecia do Karaíba⁴, liderança espiritual itinerante responsável por atividades xamânicas.

3 Ler *Terra Sem males* de Hèléne Clatres.

4 Ler a obra *A sociedade contra o estado* de Pierre Clatres. “Chefia e linguagem estão na sociedade primitiva, intrinsecamente ligadas; a palavra é o único poder concedido ao chefe: mais do que isso, a palavra é para ele um dever. Mas há uma outra palavra, um outro discurso articulado não pelos chefes, mas há uma outra palavra, um outro

É importante ressaltar: as representações imagéticas que figuram no livro são pinturas de Maurício Negro⁵ que reproduzem trechos através de certo abstracionismo, que dialogam com a narrativa e acrescentam sentido ancestral, pois reforçam a carga semântica de etnicidade com a pintura de traços indígenas, que remetem à natureza com as cores verde e ocre, além de trazer em seu bojo elementos naturais, como sementes e folhas que texturizam a tela.

O primeiro capítulo, intitulado A Profecia, em sua epígrafe⁶ prenuncia calamidades e a presença de uma criança que unirá os povos inimigos para se defender dos “irmãos-fantasmas”, monstros que destruirão a terra e revirarão tudo, inclusive “nossa memória e nosso caminho” que mais adiante saberemos que se tratam dos primeiros homens brancos que aportam suas caravelas nestas terras. Neste capítulo, conhecemos um dos personagens principais, Perna Solta, e a sua amada Marai que, em diálogo com o jovem Perna Solta, diz: “Meus avós sempre me disseram que somos a memória da tradição. O que não está claro é preciso aclarar. O que não é caminho é preciso ser iniciado. Minha cabeça está confusa como os cipós que costumam os galhos das árvores” (MUNDURUKU, 2010, p. 04). Perna solta nasceu com pernas finas, o que o impossibilitavam de ser um guerreiro, no entanto tinha

discurso, articulado não pelos chefes, mas por esses homens que, nos séculos XV e XVI, arrastavam atrás de si milhares de índios em loucas migrações em busca da pátria dos deuses: é o discurso dos karai, é a palavra profética, palavra virulenta eminentemente subversiva que chama os índios a empreender o que se deve reconhecer como a destruição da sociedade. O apelo dos profetas para o abandono da terra má, isto é, da sociedade tal como ela era, para alcançar a Terra sem Mal, a sociedade da felicidade divina, implicava a condenação à morte da estrutura da sociedade e do seu sistema de normas. Ora, a essa sociedade se impunha cada vez mais fortemente a marca da autoridade dos chefes, o peso de seu poder político nascente. Talvez então possamos dizer que, se os profetas, surgidos no coração da sociedade, proclamavam mau o mundo em que os homens viviam, é porque eles revelavam a infelicidade, o mal, nessa morte lenta à qual a emergência do poder condenava num prazo mais ou menos longo, a sociedade tupi-guarani, como sociedade primitiva, como sociedade sem Estado”. (CLASTRES, 2014, p. 184).

5 Artista gráfico, ilustrador e escritor brasileiro com inúmeras obras em parceria com Daniel Munduruku e outros escritores de literatura infanto-juvenil. Utiliza pigmentos e texturas naturais para criar suas obras de arte.

6 “Uma calamidade – chuva para uns, seca para outros – cairá sobre nós e nada poderemos fazer para nos proteger dela, a não ser cantar e dançar para acalmar a fúria dos deuses criadores e esperar que nasça o filho que irá unir nossos povos contra os irmãos-fantasmas”. Karaíba

habilidade de correr mais rápido que todos da tribo e, por isso, exercia a função de mensageiro entre as aldeias. Marai foi raptada de outra tribo e foi criada pela tribo do cacique Kaiuby, que Perna Solta fazia parte e onde mais adiante namorará e se casará com ela.

No capítulo seguinte, Revelação, Perna Solta é uma espécie de mensageiro da sua comunidade, recebe a missão de noticiar as profecias do Karaíba e ouve uma revelação do conselheiro chefe da aldeia. Conta a história que os seus ancestrais passaram por um dilúvio muito tempo atrás, poucas pessoas sobreviveram, estas teriam como tarefa fazer com que o mundo recomeçasse. Divididos em dois grupos, para abrangerem o território e conhecê-lo melhor, cada qual foi para um canto e nunca mais um grupo teve notícias do outro. Estes grupos nômades seguiam sempre mais adiante, deixando suas marcas nas paredes e pegadas no chão. Mas esta história já era conhecida por todos do povo, a revelação se dá quando o narrador diz que os ancestrais que foram mais ao Norte criaram armas perigosas com objetivo de dominar e escravizar outros semelhantes, o que se pressupõe que sejam os homens “brancos” europeus.

Em linhas gerais, três aldeias indígenas compõem a trama. A primeira era chefiada pelo cacique Kaiuby, ao receber a missão de noticiar a profecia, Perna Solta se encaminha à segunda aldeia, liderada pelo cacique Anhangá, porém, quando Perna Solta chega até os outros não encontra nenhum dos seus, somente uma velha senhora que lhe diz que o povo resolveu procurar outro espaço para morar, devido aos sonhos confusos do cacique Anhangá, que pressentia algo de muito ruim. Deste segundo grupo, fazia parte o jovem índio Periatã, o jovem que segundo a profecia do sábio Karaíba deveria encontrar sua mulher, uma guerreira, em um combate e gerar um filho que uniria todos os povos indígenas e lutaria contra os fantasmas-irmãos. O terceiro grupo envolvido são os tupiniquins, grupo rival aos demais, que arquitetava um plano de invadir e guerrear contra o povo do velho Anhangá, do qual fazia parte a personagem Potyra, que se apresenta a partir do capítulo 4, como sendo uma indígena guerreira, mas que estava subjugada à condição de ter filhos, que de certo a impedia de ir para a guerra.

Mais adiante, no capítulo 7, Yara (a rainha das águas) conversará com Anhangá e determinará que Potyra deveria ir para a guerra para conhecer seu verdadeiro destino, Anhangá diz: “Yara quer que você vá

à guerra contra os Tupinambás do norte. Ela disse que você vai encontrar um grande guerreiro, o qual irá convencê-la a se tornar sua esposa”. E ressalta que “existe uma profecia entre nossa gente de que haverá um menino capaz de reunir todos os nossos povos num só contra o demônio que virá de longe. Esse menino será grande em coragem e nascerá como fruto do casamento de dois povos inimigos”.

Assim, quando todos os chefes do povo já estavam cientes da profecia do velho Karaíba, que dizia que um guerreiro e uma guerreira de povos diferentes e rivais casariam e teriam um filho que uniria todos os povos contra os inimigos que viriam de fora, acontece um conflito, em que o primeiro grupo, do cacique Kaiuby, sai para a mata à procura de Perna Solta, deixando o povo vulnerável. Logo após, o segundo grupo invade a primeira aldeia e leva Marai, acreditando ser ela a mulher guerreira que daria à luz o guerreiro prometido. Nessa confusão, o terceiro grupo se dirige para a antiga aldeia vazia do Anhangá e não encontra mais ninguém. Assim, é somente mais adiante que os três grupos se encontram na floresta em um clima “amistoso de guerra”, até o sábio Karaíba resolver o mal-entendido, afirmando que os dois prometidos para gerar o filho salvador seria Periatã e Potyra, e Perna Solta deveria ficar ao lado de Marai. Por fim, acontece a cerimônia dos dois casamentos. De Potyra e Periatã nascem o salvador que irá unir e proteger a cultura indígena e de Marai e Perna Solta nasce o novo sábio e profeta.

A MEMÓRIA ANCESTRAL EM O KARAÍBA

A ancestralidade é como uma linha que interliga o passado ao presente. Em *O Karaíba*, a ficcionalização do passado é conduzida pelo fio da memória ancestral, como uma forma de reelaboração do passado através de uma nova maneira de testemunhar e, assim, ressignificar a história envolta de silenciamentos e esquecimentos. Desta forma, parte-se do pressuposto de que existe uma verdade proposta pelo narrador que ficcionaliza a memória ancestral dos povos originários, ressalta-se o fato de tratar-se de uma obra de autoria indígena.

Compreende-se que para os povos indígenas brasileiros a busca pela identidade remete à memória ancestral, que se constitui em conceito para se pensar as suas experiências passadas em pontos na

atualidade das experiências do presente. Por isso, a importância de ressignificar a história através da memória ancestral para (re)conhecer e despertar o sentimento de pertença a um grupo. Afinal, devemos considerar que, a partir do momento em que se rememora e ressignifica a história, fortalece-se e inicia-se o processo de resistência de povos subalternizados.

Assim, a memória ancestral está ancorada no conhecimento que, quando despertado, transcende os liames do passado e se reelabora no presente. A personagem Karaíba é a guardiã da memória ancestral das comunidades indígenas que habitavam o Brasil no período pré-cabralino. São elas que guardam a ancestralidade como um recurso para a projeção do futuro, afinal, é a partir dos acontecimentos passados que se desvendam e projetam o que acontecerá, diante das nuances da sabedoria da natureza e das relações com os seres que habitam o imaginário mítico indígena. O velho Karaíba passa pela aldeia de Perna Solta para transmitir a profecia “aquele mundo conhecido por todos acabaria e tudo seria destruído [...] Não sobrarão nem vestígios de nossa passagem sobre esta terra onde nossos pais viveram. Os monstros virão e destruirão nossa memória e nossos caminhos” (MUNDURUKU, 2010, p. 02). Diante dessa profecia, o Karaíba traz o temor e não cabe questioná-lo. Maraí, no começo da narrativa, ainda tenta refutar e menosprezar os lampejos proféticos dos velhos sábios, na tentativa de amenizar a agonia provocada, mas Perna Solta, passível dos ensinamentos dos antigos, reflete: “Não cabe a nós ficar questionando essa sabedoria milenar. Afinal, para nós eles são maíra, espécie de amigos íntimos do Criador e que nos falam as palavras sagradas vindas Dele” (MUNDURUKU, 2010, p. 03).

O velho Karaíba concentra o saber em si, é incontestável o conhecimento que tem diante dos sinais do tempo e da natureza, sabem interpretar para além do presente e projetam um futuro. Além dele, os conselheiros mais velhos da aldeia também são responsáveis pelo esclarecimento, pela indução da revelação. É o sábio indígena que guarda a memória e promove a interpretação dos fatos. O ritual denota a sabedoria indígena para desencadear a revelação através dos sentidos: “- Meu neto é inteligente, mas usa a cabeça só para pensar. Tem que sentir e só é possível sentir quando o corpo sai de si. Meu neto vai ver o que estou falando antes de voltar-se contra a tradição.” (MUNDURUKU, 2010, p.09). A memória ancestral indígena se revela

através da abertura da percepção dos sentidos, no transe, no fora de si, “para que se veja é preciso estar de olhos fechados e o coração ligado na sabedoria do universo” (MUNDURUKU, 2010, p. 09).

A memória ancestral indígena passa pela amplificação dos sentidos, sensibilidade para perceber o universo, a natureza e o ser, através do cerrar dos olhos e do transe para expandir a consciência com o conhecimento do passado, um “outro tempo, lugar dos antepassados e da sabedoria antiga” (MUNDURUKU, 2010, p. 09).

Os mitos são interpretações das vidas passadas dos povos, vozes ancestrais metaforizadas que respondem questionamentos que a consciência humana não dá conta de responder e encontra na ancestralidade experiência dos antepassados e a sabedoria, a interpretação do presente, a capacidade de organizar respostas. Para Durand () “O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.” Assim, convém dizer que o velho Karaíba é o oráculo ressignificado para o contexto anterior à colonização. Como na Grécia e em outras sociedades antigas, é o profeta quem antevê o futuro, um mal anunciado, e que visualiza a reconstrução de uma sociedade. São rastros de uma memória ancestral que pode nos conectar a um passado ocidental.

E se o conhecimento é o eixo da ancestralidade, nas narrativas míticas, o dilúvio simboliza o cataclisma que reparte os tempos, evoca a ideia de purificação e regeneração da humanidade. Na narrativa d’O *Karaíba*, é a partir do grande dilúvio e da divisão das gentes, nações, que visões de futuro sobrevivem. São os conhecimentos que resguardamos do passado que, incorporados à realidade comum da humanidade, revelam a memória ancestral que nos interliga. O dilúvio é o mito que remonta a uma origem comum da humanidade, está no Antigo Testamento bíblico e em variadas histórias da origem dos seres humanos. Na obra, trata-se da separação dos nativos sul-americanos e dos europeus, em que na narrativa se referem “irmãos do Norte” e “irmãos-fantasmas”, busca-se o elo de irmandade, mas se conhece a história como os genocidas dos indígenas, os “monstros devoradores”. O dilúvio é a Soberania do saber, que promove a salvação.

O herói representa, em toda a sua pureza, a essência da função guerreira, em forma de bravura, astúcia, bondade em prol da

coletividade, passa por agruras para salvar a si e aos seus, ama e preza ser amado. Quase sempre as narrativas montam um herói em que a primeira vitória está em superar-se. Com Perna Solta, o mensageiro das pernas finas, não é diferente, precisa superar suas limitações físicas e alcançar o conhecimento e ampliar as suas virtudes e ouvir a voz dos seus ancestrais.

A primeira aventura é o entendimento ou a tentativa de esclarecimento sobre as coisas que o afligem e provocam descontentamentos. A próxima aventura está em encarar a missão difícil de levar esse esclarecimento para outros indígenas, “entenda que seu papel é espalhar a notícia da unidade entre nossos povos, porque algo muito ruim vai acontecer” (MUNDURUKU, 2010, p. 10). As outras missões que se seguem são a de interpretar os acontecimentos pelo seu caminho, compreender como eles se unem às vozes ancestrais, às profecias do velho Karaíba, a partir daí caberá a Perna Solta a responsabilidade de esclarecimento e sabedoria indígena. Em meio ao desnorreamento dos líderes dos três grupos indígenas, cabe ao herói o chamado à lucidez:

Todos sabiam que se tratava de três grupos diferentes dispostos ao enfrentamento. Um clima de tensão estava formado. A dúvida pairava no ar porque ninguém sabia quem atacar, ou quem tomaria iniciativa da conversação em busca de acordo de paz. No meio do silêncio forçado, uma voz saiu do meio da floresta. Era do jovem Perna Solta. Não eram palavras de insultos ou de provocação. Era uma convocatória para que os chefes pudessem se juntar no centro da clareira para conversar (MUNDURUKU, 2010, p. 76).

E mais adiante questiona a validade da guerra: “Toda guerra tem que ter um propósito. Qual o propósito desta?”. Perna Solta faz a reflexão sobre as vozes dos ancestrais, pondera e consegue ter a sobriedade necessária para compreender e apascentar os conflitos provocados pelas incoerências interpretativas que assolavam os três grupos. Assim, diante todos os desafios impostos, chega ao destino final e se depara com o inexplicável tomando forma. O conhecimento e a memória ancestral atravessam a experiência do herói. É através da experiência/vivência das aventuras que ele descobrirá a sua principal função e terá o completo entendimento e, assim, se salva pela experiência do conhecimento, na manutenção da sua ancestralidade.

Os presságios do Karaíba ressoam o futuro de tempos difíceis e demarcam o que precisa ser feito no presente para que se amenizem

a dores vindouras. Sonhos e presságios são ecos da memória ancestral que se transformam em “palavras sábias, sem arrogância. Elas vinham de longe, trazidas pelo vento e pela memória da gente tupinambá. Por isso, tinham força.” (MUNDURUKU, 2010, p. 86). A força determinante das vozes dos antepassados ressoa através do Karaíba:

Os tempos que vão se apresentar não serão fáceis. Muitos sonhos perturbam meu sono. Vejo fantasmas se aproximando de nossas casas. Eles são malvados, peludos como macacos, mas têm o corpo coberto como se fossem pássaros cheios de penas. Chegam mansos, pelo grande paranã através de igaras gigantes empurradas pelo vento. Ainda vão demorar para chegar em nosso lugar, mas não na terra dos papagaios. Nossos parentes de lá serão enganados e os receberão com alegria até descobrirem que vão virar escravos. Será o fim deles (MUNDURUKU, 2010, p. 92).

O prenúncio de tempos ruins faz surgir a necessidade de se preparar para a chegada dos monstros. A aliança das tribos através dos casamentos de Perna Solta e Marai e de Potyra e Periantã fará surgir a esperança de manter-se vivo a partir dos preceitos ancestrais. Mesmo na iminência da guerra pela sobrevivência, do primeiro casal virá um karaíba, o filho mais novo foi escolhido para ser um sábio a vagar pela floresta, já do segundo casal nascerá Cunhambebe, o guerreiro que avistará os fantasmas se aproximando em alto mar. Assim, permanece a tradição e a ancestralidade poderá repercutir por gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Daniel Munduruku, enquanto escritor indígena aportado em sua ancestralidade, aponta para o cruzamento entre ficção, história e memória, o qual possibilita (re)construir um outro olhar de um mundo para sempre perdido. E assim, (re)montar parte da história a partir da memória dos ancestrais indígenas. Nesse sentido, a remontagem do quebra-cabeça memorial de Munduruku adquire um aspecto mítico, que junta peças de narrativas de origens, mitologias da antiguidade clássica e mitologias indígenas, para dar conta de uma história apagada e silenciada, que foi, no máximo, parcialmente insinuada por registros rupestres e narrativas dos primeiros viajantes europeus.

Ao refletirmos sobre a memória enquanto conceito, reportamos a Pollak (1992, p. 204) ao afirmar que a “memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como

coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. Sobre isso, Munduruku pondera, ao tecer sobre a memória, que apesar das diferenças entre os povos indígenas, “há um ponto em comum que norteia a construção do ser pessoal e que cria uma relação de resistência e que vai além do desejo individual: a Memória” (MUNDURUKU, 2014, p.176). Portanto, como diz Munduruku “a literatura passou a ser um instrumento de atualização da Memória que sempre utilizou a oralidade como modalidade preferencial para a transmissão dos saberes tradicionais”, e assim “amarra o passado ao presente estabelecendo uma relação nova com o momento atual” (MUNDURUKU, 2014, p. 180).

Desta forma, *O Karaíba* de Munduruku é uma narrativa de origem que recorre a mitos indígenas ancestrais interligados aos mitos clássicos, que formam a construção de uma memória e identidade, tanto de um indígena quanto de uma nação inteira, em todas as suas diversidades identitárias.

REFERÊNCIAS

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani**, 1ª edição, Editora Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Editora Cosac Naify, 2014.

DORRICO, Julie. A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea. **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade-Igarapé**, v. 5, n. 2, p. 107-137, 2018.

FRANCA, Aline; SILVEIRA, Naira Christofolletti. **A representação descritiva e a produção literária indígena brasileira**. TransInformação, v. 26, n. 1, 2014.

GRAÚNA, G. **Canto Mestizo**, Maricá-RJ, Editora Blocos, 1999.

MUNDURUKU, Daniel. **O Karaíba - uma história do Pré-Brasil**. Barueri, SP: Manole, 2010.

MUNDURUKU, D. Literatura indígena e as novas tecnologias da memória. In: Maria Silva Martins Cintra (org.) **Ensaios em Interculturalidade: Literatura, Cultura, e Direitos de Indígenas em**

Época de Globalização, Campinas, SP, Mercado das Letras. v. 1, p. 173-183, 2014.

POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Autêntica, 2012.

O ROMANCE E O MUNDO DA VIDA: UMA LEITURA DE RELATO DE UM CERTO ORIENTE DE MILTON HATOUM

Flávia Roberta Menezes de Souza¹
Gunter Karl Pressler²

O ROMANCE E CONHECIMENTO DO SER

O ensaio “A herança depreciada de Cervantes” está contido em um livro que reúne outros seis ensaios de Milan Kundera. Sob o título *A arte do romance*, o livro traz um conjunto de reflexões do autor, que afirma, em nota, ter por objetivo reunir em um livro-ensaio aquilo que o conjunto de sua obra romanesca de alguma maneira apresenta em si, uma vez que “a obra de cada romancista traz uma visão implícita da história do romance, uma ideia do que é o romance” (KUNDERA, 2016, p. 7).

No ensaio, Kundera inicia lembrando das conferências proferidas por Edmund Husserl em Viena e em Praga, em 1935, sobre a crise da humanidade europeia. Ele ressalta que, para Husserl, o adjetivo “europeu” se referia a uma identidade espiritual que abrange um espaço maior que o europeu geograficamente, incluindo a América, por exemplo. Essa identidade nasceu com a antiga filosofia grega que, pela primeira vez na História, abrangeu o mundo dentro de uma questão que necessitava de resposta. A interrogação que surgia naquele momento era oriunda de uma “paixão de conhecer que se apossou do homem” (KUNDERA, 2016, p. 11).

A crise de que falava Husserl tinha suas raízes no início dos tempos modernos, com Galileu e Descartes, “no caráter unilateral das ciências europeias, que tinham reduzido o mundo a um simples objeto de exploração técnica e matemática, e tinham excluído de seu horizonte o mundo concreto da vida” (KUNDERA, 2016, p. 12). Nesse mundo novo, em que o desenvolvimento das ciências catapultou o

¹ Doutoranda em Letras - Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

² Professor do Instituto de Letras e Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA.

homem em direção ao conhecimento especializado, ocorreu o fenômeno que Heidegger nomeou “o esquecimento do ser”. Kundera, porém, defende que esse tempo da modernidade não deve receber um olhar condenatório, uma vez que os dois grandes filósofos contribuíram para o desvendamento da ambiguidade daquela época que é, simultaneamente, degradação e progresso. Essa ambiguidade, de acordo com o crítico, não é maior que outro acontecimento relevante presente nos quatro últimos séculos, ao qual ele mesmo se considera ligado. Nesse sentido, ele afirma que o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas também Miguel de Cervantes.

Com efeito, todos os grandes temas existenciais que Heidegger analisa em *Ser e tempo*, julgando-os abandonados por toda filosofia europeia anterior, foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro séculos de romance. [...] O romance acompanha o homem constantemente e fielmente desde o princípio dos tempos modernos. A “paixão de conhecer” (aquela que Husserl considera a essência da espiritualidade europeia) se apossou dele então, para que ele perscrute a vida concreta do homem e a projeta contra o “esquecimento do ser”; para que ele mantenha “o mundo da vida” sob uma iluminação perpétua” (KUNDERA, 2016, p. 13).

Nesse sentido e dentro dessa ordem dos tempos modernos, o romance é o conhecimento por excelência, já que esse “mundo da vida” de que nos fala o autor é matéria principal de sua constituição. Kundera ressalta ainda que o romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral. O romance que não apresenta uma descoberta não tem valor enquanto obra. Dentro dessa perspectiva, propomos uma leitura do romance de estreia de Milton Hatoum, a fim de apontar alguns apelos que o romance faz ao leitor enquanto obra e que atendem à discussão empreendida por Milan Kundera.

MILTON HATOUM E SEU ROMANCE DE ESTREIA

Milton Hatoum (1952) representa um dos casos felizes de escritores que alcançaram sucesso e grande repercussão logo na publicação do primeiro livro. O escritor, nascido em Manaus, estreou no cenário da Literatura Brasileira com o romance *Relato de um certo Oriente* (1989). Onze anos depois, com uma pausa de tempo menor

entre um e outro, publicou os romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). Três anos mais tarde, o escritor lança a sua primeira novela *Órfãos do Eldorado* (2008) e, em seguida, a coletânea de contos *A cidade ilhada* (2009). Diversificando ainda mais a produção dos gêneros em prosa, lança o livro de crônicas *Um solitário à espreita* (2013), e retorna ao gênero romance com *A noite da espera* (2017) – título que integra o mais novo projeto de Milton Hatoum: a trilogia *O lugar mais sombrio*. Os outros dois volumes ainda não têm data para lançamento. Todo o conjunto da obra foi publicado pela Companhia das Letras, considerada uma das maiores editoras brasileiras.

A produção literária do escritor não passou despercebida aos olhos da crítica, o que garantiu a Milton Hatoum o prêmio Jabuti de melhor romance, já com a publicação de *Relato de um certo Oriente*. O romance *Dois irmãos* foi traduzido para doze idiomas e adaptado para a televisão (minissérie), teatro e quadrinho. Por *Cinzas do Norte*, Milton Hatoum recebe outra vez o prêmio Jabuti e mais ainda o de Livro do Ano, Bravo!, APCA e Portugal Telecom. A novela *Órfãos do Eldorado* também saiu das páginas do livro e virou adaptação de cinema. Ao todo, é sabido que sua obra foi traduzida para doze idiomas e publicada em catorze países. O escritor, que tem formação acadêmica em Arquitetura e Urbanismo pela USP, saiu de Manaus com quinze anos de idade e mudou-se para Brasília, onde concluiu os estudos no Colégio de Aplicação da UNB. Já na década de setenta, passou a viver em São Paulo, onde se graduou e teve suas primeiras experiências profissionais: chegou a dar aula na faculdade de Arquitetura em Taubaté logo que se formou.

Em 1979, graças a uma bolsa concedida por uma instituição ibero-americana, Milton Hatoum vai para Madri, Barcelona, leciona português e até traduz Jorge Amado. Na década de oitenta, conseguiu uma bolsa para estudar Literatura Comparada na Sorbonne em Paris. Em 1984, retorna a Manaus, como professor de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas e, na década de noventa, vive a experiência de professor visitante na Universidade da Califórnia (Berkeley) e de escritor residente na Universidade Yale, Standford e Berkeley. Em 1999, ele retorna a São Paulo, onde vive até os dias de hoje, trabalhando em seus projetos literários e como colunista do jornal O Estado de S. Paulo.

Como escritor em atividade, e com dois romances ainda por lançar, a fortuna crítica da obra de Milton Hatoum se encontra em construção. As primeiras teses de doutorado e dissertações de mestrado começaram a ser produzidas nos anos 2000, após o lançamento do segundo romance do autor. Mas antes dessas produções de maior consistência acadêmica, o nome do escritor já aparecia em artigos de crítica em jornais e em eventos de literatura. O primeiro desses textos ao qual podemos nos referir foi escrito por Flora Süssekind, “Livro de Milton Hatoum lembra jogo de paciência”, publicado na Folha de São Paulo, em 29 de abril do mesmo ano em que ocorreu a estreia de *Relato de um certo Oriente*. No texto, a crítica compara a narradora do romance de Milton Hatoum com “uma das últimas aquarelas” de Paul Klee que mostra “um personagem franzino, composto de poucos traços, sozinho numa canoa, sem rumo ou porto claramente perceptíveis”. Flora Süssekind faz um resumo da narrativa e chama de esforço técnico aquilo ao qual Milton Hatoum se submeteu logo em seu primeiro livro: “uma narradora que procura desdobrar o próprio monólogo em vários, numa espécie de jogo de memórias-que-puxam-memórias propositadamente à maneira das histórias que se sucedem e imbricam nas ‘Mil e uma noites’”.

O ROMANCE RELATO DE UM CERTO ORIENTE

Relato de um certo Oriente é um romance segmentado em oito capítulos. A narradora diegética³ conta a história dirigindo-se ao irmão caçula que vive distante, na Espanha: “já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa. Retirei do alforje o caderno, o gravador e as cartas que me enviaste da Espanha” (HATOUM, 2017, p. 10). Ela não revela em nenhum momento o próprio nome, nem o do irmão a quem se refere ao longo da narração. O interessante nesse romance é que, ao avançar as páginas, deparamo-nos com a mudança da perspectiva da narração. Já não se tem mais a fala da narradora que inicia o romance, mas a de outros personagens já mencionados por ela logo no primeiro capítulo. Nesse início, ela conta sobre a sua visita à antiga casa onde crescera junto com o irmão sob os cuidados de Emilie, a

3 Utilizamos a terminologia de Wolf Schmid (2010) para nomear os aspectos narratológicos do romance. Nesse sentido, narrador diegético é o narrador que pertence à diegese.

matriarca libanesa de uma família que constitui o núcleo central do romance.

Tudo o que sabemos sobre essa família nos é passado pelos registros da memória da narradora e de outros membros dessa família a quem a narradora recorre, a fim de anotar tudo e gravar os relatos. Na primeira parte, ela descreve a casa e rememora o dia do funeral de Emilie, momento em que ela encontra o filho mais velho da matriarca, pessoa querida para ela, o tio Hakim. Hakim também vivia longe de Manaus há muitos anos e retornou para velar o corpo da mãe. Durante o emocionante reencontro com a narradora (uma “sobrinha postiça”), os dois combinaram uma conversa, e o que temos em seguida é o fim do primeiro capítulo e o início do segundo, com os registros do que foi dito pelo homem.

O encontro aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas de diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória (HATOUM, 2016, p. 34).

O interessante é que não se tratam de registros perfeitos de uma conversa. Não se trata de um trabalho de transcrição o que a narradora faz, pois são episódios e objetos que dão encaminhamento para a construção das conversas entre ela e o tio:

Tive a mesma curiosidade na adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias vezes à minha mãe por que o relógio e, depois de muitas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia. Devia ter uns três anos quando apontava para o céu escuro e dizia ‘é a luz da noite’. Foi a explicação oblíqua que Emilie encontrou na minha infância para não falar de si (HATOUM, 2016, p. 35).

Logo nos primeiros dois capítulos do romance de Milton Hatoum, é possível identificar a força propulsora que tem o papel da memória no romance e todo o material que compõe a história é alcançado graças à “chave da memória” ativada. Hakim lembra o que pensava dos mistérios da mãe quando criança e, hoje, adulto, ressignifica as experiências vividas ao lado dela. Ele fala sobre os objetos que ela guardava como verdadeiras relíquias cujas histórias e origens ela

ocultava como maneira de preservar aquilo que pertencia somente a ela. Outro exemplo de experiência muito marcante que ele puxa da memória foi o momento em que Emilie começou a alfabetizá-lo em árabe:

Ela ensinava sem qualquer método, ordem ou sequência. Ao longo dessa aprendizagem abalroada eu ia vislumbrando, talvez intuitivamente, o halo do ‘alifebata’, até desvendar a espinha dorsal do novo idioma: as letras lunares e solares, as sutilizas da gramática e da fonética que luziam em cada objeto exposto nas vitrinas ou fígado das penumbras dos quartos. Passei cinco ou seis anos exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras, de um seio solitário que a língua ao contato com o dorso dos dentes e ajudada por um espasmo fazia jorrar dos lábios entreabertos um peixe Fenício (HATOUM, 2016, p. 57).

O ensino do árabe foi a experiência que sacramentou a amizade entre a mãe e o filho, pois ele foi o único escolhido para aprender o idioma que os pais falavam. O pai de Hakim, além de árabe, era muçulmano e todos os dias, como mandava a religião, fazia as suas preces de joelhos. Hakim, ao ver os pais falando em outro idioma, achava que aquela linguagem pertencia apenas aos mais idosos, achava até que esse era um dos aspectos que diferenciava os adultos das crianças. Quando aprendeu a língua não entendeu por que só ele havia aprendido e não a irmã, Samara Délia, e os outros dois irmãos menores (cujos nomes não são revelados ao longo de todo romance). A descrição da experiência do aprendizado da língua chega a ser poética, quando Hakim fala que “peneirava” os sons e “domava” o movimento da mão para realizar aquela escrita tão diferente da do português. A visão do Hakim criança encarava as letras do alfabeto árabe como “minúsculos seres contorcidos e espiralados”, lembrando caracóis, um seio solitário.

Após a longa parte em que as memórias de Hakim ganham destaque no romance, temos os relatos de Dorner, um fotógrafo alemão e grande amigo da família. As lembranças de Dorner, que compõem a terceira parte, aparecem no romance porque Hakim as trazem consigo. Isto é, a narradora não teve contato direto com Dorner. E a importância dele está no fato de que ele, por ser viajante,

também gostava de registrar em cadernos conversas com pessoas diversas, e um dos registros mais significativos que ele tem é o do pai de Hakim. Dorner comenta sobre o casal árabe: “Emilie e o marido praticavam a religião com fervor. Antes do casamento haviam feito um pacto para respeitar a religião do outro, cabendo aos filhos optarem por uma das duas ou por nenhuma” (HATOUM, 2016, p. 77). Emilie era católica e, antes de se casar, quis viver no convento. O catolicismo e todos os elementos que a conectavam com a lembrança do hábito que ela chegou a vestir na juventude às vezes viravam motivo de desavença com o marido muçulmano: as imagens de santos e as celebrações do Natal, por exemplo. Temos acesso aos registros de Dorner a respeito do marido de Emilie, pois constituem a quarta parte do romance. O muçulmano narra a sua viagem marítima do Líbano à Amazônia e conta que o seu tio Hanna foi o primeiro a vir:

Naquele lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros, um tio meu, Hanna, combateu pelo Brasão da República Brasileira; alcançou a patente de coronel das Forças Armadas, embora no Monte Líbano se dedicasse à criação de carneiros e ao comércio de frutas nas cidades litorâneas; nunca soubemos o porquê de sua vinda ao Brasil (HATOUM, 2016, p. 80).

O muçulmano depois conta que o tio enviou uma carta ao Líbano e que, depois dela, recebeu ordem de partir para o Brasil também. Ele narra o percurso que fez até alcançar o parente que residia ali, o encontro como filho do tio e as adaptações que precisou fazer para se ajustar à nova realidade:

Morei alguns anos no povoado, conheci os rios mais adustos e logo aprendi que o comércio, além das quatro operações elementares, exige malícia, destemor e o descaso (senão o desrespeito) a certos preceitos do Alcorão. Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro (HATOUM, 2016, p. 85).

De maneira muito breve, encerra-se então a parte referente ao muçulmano e os registros passam a ser novamente de Dorner: “Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto” (HATOUM, 2016, p. 87). A fala de Dorner traz como interlocutor Hakim e, em seguida, dentro da mesma parte do romance, Hakim recebe o foco no direcionamento das lembranças novamente: “Após a morte de Emir, Dorner partiu para uma viagem de anos. Eu o conheci no natal de 1935, e dede então fiquei maravilhado

com o álbum de fotografias e de desenhos que ele não cansava de mostrar às crianças e ao meu pai” (HATOUM, 2016, p. 91). Ao final do relato de Hakim, inicia-se a sexta parte, e quem retoma a fala é a narradora que continua a manter o irmão distante como seu interlocutor: “Menos de quinhentos metros separavam a casa onde nossa mãe morava da de Emilie” (HATOUM, 2016, p. 137).

Ao contrário do que pode imaginar o leitor, a narradora não fala a respeito de sua origem, não cita o nome da mãe biológica, apenas a sua existência e moradia próxima à casa de Emilie. Nessa parte ela relembra lugares por onde andava com o irmão na infância e da relação amorosa e carinhosa que unia Emilie e os dois irmãos. Lembrava também das últimas notícias que recebeu da matriarca por intermédio de Hindié Conceição, também libanesa e grande amiga de Emilie que a acompanhou até os últimos dias de vida. A narradora recorre a essa mulher descrita por seu odor e presença singular: “Além do vestido escuro, o timbre da voz, as mãos que desfiavam os cabelos cacheados, os lábios que sumiam na boca, como se esta os engolisse, e os momentos de silêncio também formavam o ritual do luto” (HATOUM, 2016, p. 160).

A sétima parte do romance, constituída pelas lembranças de Hindié Conceição, buscadas pela narradora, e a oitava, e última, pertencem à narradora que revela onde se encontra no presente momento em que organiza essas memórias e interage com o irmão distante.

A HISTÓRIA MOVIDA PELA MEMÓRIA

Se um romance só tem valor quando oferece uma descoberta, podemos dizer que *Relato de um certo Oriente* pode ser compreendido por conter em sua estrutura e organização um grande valor. Cada parte do romance é construída pela memória de uma personagem diferente. Duas delas, Dorner e a narradora, usam a escrita, a fotografia e o gravador como instrumento de captação do humano, de um conteúdo inerente ao ser e que só pode ser comunicado pelo próprio ser. No caso de Dorner, ao longo da parte dedicada à sua fala, o próprio personagem justifica a razão pela qual faz isso. Ele, na condição de viajante, andarilho, é um curioso que busca o

conhecimento no movimento de saída do seu lugar em direção ao outro.

A narradora, ao reunir os registros que colecionou, busca compreender a si mesma. No final do romance, observa-se um dos trechos mais significativos para a leitura do romance nessa perspectiva, em que a narradora fala do trabalho que teve para reunir todos os depoimentos que tinha consigo:

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias (HATOUM, 2016, p. 188).

O desejo de recuperar o passado, as pessoas, os momentos queridos, as falas e os sotaques e a impossibilidade de fazê-lo resulta no produto que é o próprio romance. Em outras palavras, o objetivo dessa busca empreendida pela narradora de revelação da própria vida é o romance. O romance ganha acabamento quando a narradora desiste de estabelecer uma ordem para as vozes, para as histórias e tudo o que conseguiu registrar:

Também me deparei com outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes (HATOUM, 2016, p. 188-9).

No romance, cada parte é iniciada e fechada com aspas e a linguagem não se altera em nenhum momento. Esse é um traço que chama a atenção do leitor, pois diante de tantos registros e percepções, como não surgir aqui e ali uma marca específica de linguagem de cada personagem? A narradora coloca a sua voz sobre as dos outros personagens, comparando a própria voz com um pássaro gigantesco e frágil, afinal, como dar conta do “idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias” (HATOUM, 2016, p. 189)? O romance se reinventa e se recria quando coloca diante do leitor as impossibilidades que constituem a própria vida. Ainda que fruto da

criação humana, podendo ser lido como objeto de início e fim, o romance guarda em si os impasses da linguagem, as indefinições e os paradoxos daquilo que só a natureza humana é capaz de compreender.

O romance de Milton Hatoum ilustra a experiência do olhar para o passado em meio à desordem e caos do presente. Que mensagem mais importante podemos tirar dessa leitura dada as circunstâncias de incertezas na qual vivemos hoje? Trinta anos após a sua publicação, cremos que *Relato de um certo Oriente* continua sendo um convite à valorização da cocha de retalhos que é a própria vida humana e que nunca se cansa em busca da uniformização das coisas do ser.

REFERÊNCIAS

CRISTO, Maria da Luz de (Org.). **Arquitetura da Memória**: Ensaios sobre os romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. EDUA/Uninorte: Manaus, 2007.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

_____. Fronteiras da narrativa. In: **Análise Estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. 3º ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

_____. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Cinzas do norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

KUNDERA, M. A herança depreciada de Cervantes. In: **A arte do romance**. Companhia das Letras: São Paulo, 2016, p. 11-27.

PELLEGRINI, Tânia. **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado**. LBR Lusobrazilian Review, v. 41, n. 1, p. 121-138, Jun. 2004.

SCHMID, W. **Narratology**: an introduction. Gruyter: Berlim/ Nova Iorque, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. **Livro de Milton Hatoum lembra jogo de paciência**. Caderno de Letras, Folha de São Paulo, 29/04/89. p. 6.

OUTRAS ÁFRICA'S: estranhamento e Memória em O Útero da Casa, de Conceição Lima

João Leno Pereira de Maria¹

DA POESIA...

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. (...) Isola, une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. (...) Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. Loucura, êxtase, logos.

Octavio Paz

Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz, discorre, sem sobejos, mas milimetricamente (se assim for possível), sobre o que seja e o que possa vir a ser a Poesia. Possibilidade e arguição, a obra é um cântico de amor ao ato de *poetar*, à arte de (re)descobrir versos e cantos e, com isto, significar/representar a vida. O Ensaísta Mexicano flana, ainda, em diversas outras paragens: tais como a linguagem, o romance, a imagem (enquanto Estatuto), as nuances do texto poético, o desvelamento poético, a fruição, dentre outros excertos do processo criativo.

Maria da Conceição Costa de Deus Lima (ou popularmente Conceição Lima) nascida em 1962, no país Ilhéu denominado de São Tomé e Príncipe; suas poesias datam dos anos 80, mas somente foram reunidas em 2004 (pela editora portuguesa Caminho), cujo esforço resultou em sua primeira obra, intitulada *O útero da casa*, poemas que testemunham um passado recente do país, bem como dialogam com suas atualidades.

¹ Docente do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Mestre em Artes (UFPA), Especialista em Ensino e Aprendizagem de Língua Portuguesa e Literaturas (UFPA), Bacharel em Serviço Social (UFPA) e Licenciado Pleno em Letras (hab. Língua Portuguesa-UFPA).



Figura 1 - Conceição Lima

Jornalista, Conceição Lima atualmente reside em Londres, atuando como produtora de programas de Língua Portuguesa, na BBC. Antes da publicação de suas duas obras (*O útero da casa* e *A dolorosa raiz do Micondó*), teve poemas editados em outros países, dentre os quais: Portugal, Brasil, Áustria, Espanha (leia-se: Galícia), Moçambique, Colômbia e Venezuela. Chegou a atuar em TV/Rádio/Jornalismo de seu país, licenciou-se em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros pelo *King's College* londrino, é Especialista em Governos e Políticas em África e Mestra em Estudos Africanos, ambos, pela *School of Oriental and African Studies* (SOAS), de Londres; mesmo ausente de sua terra natal, sua poesia é referenciada, em escala mundial, como voz lírica/militante/universal da literatura de São Tomé e Príncipe, galgando a importância de relevantes selos São-tomenses, tais como Francisco José Tenreiro, Alda Espírito Santo e Caetano da Costa Alegre.

Construída no Pós-independência de seu país de origem, a poética de Conceição Lima desnuda um *Eu-lírico* inconformado e aflito com a dissolução dos projetos nacionais, utopias da juventude e a quebra de promessas (após quase 30 anos). A obra toda é um retrato adulterado pelo tempo, manchado, ora de sangue, ora de lágrimas de quem, traumáticamente, assistiu a revolução.

Em *O útero da casa*, a coragem é convertida em fio condutor de alta voltagem, é elemento primordial para a construção da poemática revolucionária, desbravadora, nacional, a obra toda é uma praça-lar a céu aberto em pleno exercício de tensões pela luta de classe, pelo espaço político, pela possibilidade de existir; o verbo passa, com isto, a ser a munição certa rumo ao processo de redescoberta e reconstrução da memória e identidade do povo tomense, uma memória política, estética, poética.

São Poemas que, situando-se num plano reflexivo, constroem o relato de uma geração, metonímia de um segmento narrativo no relato da nação. Nessa reconstituição narrativa da nação. O sujeito enunciador combina lembranças de um tempo político e reúne esparços elos do passado nacional para lhe conferir uma iluminura projectiva, pelo viés da movimentação afectiva e intimista. O fluxo histórico na poesia de Conceição Lima parece ser a força motriz da produção de sentidos. Na verdade, o conteúdo emocional de alguns vinte e oito poemas é, poeticamente, minerado das lembranças do passado recente e exposto, vinte e oito anos depois, à análise da consciência individual, em confronto com a colectiva (MATA *apud* LIMA. 2004, p. 12).

O útero da casa, é, por assim dizer, um relevante documento materno-estético, feminino, africano, por isto histórico, eivado de memória, impregnado de silêncios, de personagens tombados.

Nossa memória não é uma tábua rasa [...] Da mesma maneira que é preciso introduzir um germe num meio saturado para que ele cristalize, da mesma forma, dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em massa consistente de lembrança (HALBWACHS, 2004. p. 32).

Em consonância como o Pensamento de Maurice Halbwachs (1990), a análise da Memória cuida de tecer uma percepção em um recorte definido de tempo, este interpretado de forma heterogênea, irregular, abeberado de reminiscências e rastros, focado em experiências, inferências, lembranças. Amplia a noção de tempo e o que ele se imprime, enquanto representação. Em *O útero da casa* a história vai sendo desenhada a partir de lembranças, projeções, sentimentos, desejos, acionando, a partir de sua poética, diversos elementos, tais como: simbologias, africanidades, feminino, nacionalismo, dentre outros.

[IMERSÃO TEÓRICA...]

fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como reconheceram os gregos, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.
Martin HEIDEGGER “Building, Dwelling, Thinking”

Se apagar as marcas de onde pousaste
a cabeça sobre a minha vida,
se ganhar novo espaço para o fôlego,
faz-me só um favor:
nunca mais me reconheças.

(Excerto do poema *Um estranho no meu túmulo*², de Inês Dias)

O Estranhamento (enquanto categoria de abordagem científica) ou *Ostranenie* (остранение) é um verbete postulado por Viktor Chklovski (Formalista Russo) na obra *Iskusstvo kak priem* (A Arte como processo/A Arte como procedimento), pela primeira vez publicada em *Poetika* (1917). A tradução do referido artigo tem publicação em português (Brasil) datada em 1971, na coletânea *Teoria da literatura: formalistas russos* e em *Todorov* (Lisboa, 1999).

Segundo Carlos Ceia em seu Dicionário de Termos Literários³, *Ostranenie* é um termo cuja tradução é complexa. Originalmente, ela não provém do idioma russo (nem como substantivo, *ostranenie*, tampouco como verbo, *ostranit*). O termo Russo que se aproxima, semanticamente, de “estranhar” é *otstranit*. A nebulosidade, frente às suas traduções e rascunhos epistemológicos, revela-se em discussão mais acurada na Introdução de Gerald L. Burns da obra *Theory of Prose* (1998).

Em tradução indireta do Inglês, o termo tornar-se-ia “Singularização” ou “Desfamiliarização”. Em tradução do Francês “*étrangéification*” [também indiretamente] para o português, teríamos algo em torno de “Desautomatização”, sobretudo quando se postula o termo buscando superar a automaticidade da percepção. Tal conceito surge na acalorada celeuma criada entre a visão dos Formalistas Russos, acerca da Função da Arte e *mimesis*, com as ideias do crítico ucraniano Aleksandr Potebnia ou Oleksander Potebnia (1835–1891).

2 (on line) Link: <http://abropaginasencontroespelhos.blogspot.com/2013/07/faz-me-so-um-favor.html>. Capturado em 07/09/2018. Às 17:45

3 (on line) Capturado em 07/09/2018. Horário 19:36. Link: <http://edtl.fcsh.unl.pt/genese-e-desenvolvimento/>

Segundo Potebnia⁴ (1999), “as imagens não têm outra função senão permitir agrupar objetos e ações heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido”. Para o referido autor, a arte apresentava o desconhecido como referência da natureza conhecida pelo homem. Com isto, colocara a linguagem artística como uma anunciadora (sim, ela também anuncia) de algo [hipoteticamente] desconhecido, ignorando a percepção, bem como as reminiscências sensoriais do expectador/leitor.

Chklovski (1999), em dissonância com o pensamento de Potebnia, acrescenta que

A finalidade da arte é dar uma sensação do *objecto* como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização *ostranenie* - (estranhamento) dos *objectos* e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O *acto* de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do *objecto*, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte (CHKLOVSKI. 1999. p. 82).

Para Chklovski, o *Ostranenie* seria, pois, a sensação provocada/deixada pela obra de arte literária, princípio ativo no processo de distanciamento (ou estranhamento) frente ao modo comum como interpretamos o mundo, bem como a arte. Seria uma brecha a nos permitir adentrar uma dimensão-outra, entronizada pela experiência (pura e avassaladora) estético-artística. Por outra, a palavra/imagem, ambas, deixam de ter como cerne de existência somente à comunicação e reconhecimento, Chklovski (1917), enfaticamente, afirma que o objetivo da palavra/imagem não se completaria em processo de fácil compreensão, mas no oposto, ao construir uma percepção particular, que valorize a subjetividade do receptor (e esta experiência jamais é passiva, uma vez que é composta de repertórios anteriores, viabilizados em espaço, tempo e contexto).

Em uma definição de Freud (1919), *estranho* seria uma sensação causadora de angústia, inquietação, o terrível e o horror também adentram as características elencadas pelo pai da Psicanálise, que foi um dos primeiros teóricos a abordar/ampliar a definição. “O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é a muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1919, p. 331).

4 in Chklovski em “A arte como processo”, em Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov, Edições 70, Lisboa, 1999, p.75.

Assim, “inquietante” alinhado ao “novo” (situações não familiares) constituem interfaces do elemento *Estranho*. Com isto, assevera-se a complexidade e ambivalência da categoria aqui arguida, uma vez que o conceito, diretamente, descamba para experiências pessoais (o familiar e o não-familiar), tal relação, peremptoriamente, dar-se-á no instante em que o *Estranho* seja a soma da sensação do “novo” com elementos de um repertório conhecido, familiar, assim, causando uma sensação de eclosão de uma nova significação, por outra, de uma ressignificação, se for possível percebermos o fenômeno sob um *prima semiótico*. O *Estranho* (pela visão de Freud) nos possibilita perscrutar o *Estranhamento* sob uma percepção mais sistemática, em especial por encaminhar o conceito a partir da empiria, tais como: o binômio novo/elementos familiares, os traumas de infância, o medo de castração, a incerteza intelectual, superstições, a repetição do acaso, o medo da morte, dentre outros.

A partir da leitura Psicanalítica, acreditamos que o *impulso* alusivo às emoções é convertido em angústia (se for reprimido), isto independe de onde é gestado/parido. Dessa feita, avançaremos na ideia de que o inquietante é o ressoar interno dessa angústia, um encontro entre o novo e o remanescente à psique, “algo que deveria ser oculto, mas apareceu” (SCHELLING *apud* FREUD, 1919, p. 360).

A poesia se viabiliza quando saímos do convencional; quando a palavra, liberta do ranço do cotidiano, da cristalização redutora, se alça magicamente, alcançando novos patamares, desabrochando em novos sentidos, se abrindo para significações e realizações inusitadas. Estamos diante da poesia, quando, paradoxalmente, num processo de estranhamento, ao mesmo tempo, nos reconhecemos, nos identificamos, nos achamos. É como se nós nos mirássemos num espelho e, ao nos determos ante a nossa imagem refletida, ao fim, nos perguntássemos: “como não notei isso antes?, então este estranho sou eu?” Eis-nos, pois, ante um processo dúbio: reconhecimento através do estranhamento. As coisas mais banais, recriadas pela magia do poema, nos encantam, nos emocionam, nos sensibilizam, como se, só agora, através do olhar do texto poético, as tivéssemos vendo pela primeira vez. Elos entre o exterior e a nossa interioridade, os poemas, as imagens poéticas são uma descoberta, ou melhor, uma redescoberta, uma viagem essencial (CARDOSO, 2014, p. 176).

O *Estranhamento*, enquanto conceito possível de observação em *O útero da casa*, de Conceição Lima, é, substancialmente, uma escolha corajosa e necessária; o leitor é conduzido para um lugar incomum, a obra é [toda] uma fissura de percepções, durante e após a leitura

(sobretudo). A poesia de Conceição Lima, provocadora, arrojada, suada de rua, lamento e força, retira-nos de um sentimento convencional, de um marasmo no que tange à percepção acerca da mulher africana, e isto não tem a ver, necessariamente, com um “olhar viciado”, mas com um processo de redescoberta de convicções, de sentir o mundo, a vida e tudo o que ela representar.

[IMERSÃO POÉTICA...]

Na construção imaginária da realidade, a memória ocupa um papel fundamental. A recuperação da memória é imprescindível para a compreensão da constituição de um lugar. No entanto, a memória não se restringe apenas a um instrumento que possibilita a explorar o passado por si mesmo, mas é também um meio que possibilita entender como se deram as vivências de um grupo social de um determinado lugar (SOUSA, 2005).

No poema “Mátria”, a casa (espaço subjetivo) funciona como metáfora para o país, um *lócus* matricial, colo feminino, de mãe. No descortinar das imagens suprimidas pelo colonialismo, a voz lírica intenta comunicar-se com o útero-nação, despertando-o para um processo de mudança, o poema, metapoeticamente, é um convite a reflexões acerca do que acontece no país e ao próprio senso de pertencimento.

Mátria

Quero-me desperta
Se ao útero da casa retorno
Para tatear a diurna penumbra
Das paredes
Na pele dos dedos reviver a maciez
Dos dias subterrâneos
Os momentos idos
Creio nesta amplidão
De praia talvez ou de deserto
Creio na insônia que verga
Este teatro de sombras
E se me interrogo
É para te explicar
Riacho de dor cascata de fúria
Pois a chuva demora e o obô entristece
Ao meio-dia

Não lastimo a morte dos imbondeiros
A Praça viúva de chilreios e risonhos dedos
Um degrau de basalto emerge do mar
E na dança das trepadeiras reabito
O teu corpo
Templo mátrio
Meu castelo melancólico
De tábuas rijas e de prumos (LIMA, 2004, p. 17-18).

Tendo clareza da complexidade em reproduzir o trauma coletivo, decorrente do processo dilacerador (refiro-me ao processo de Colonização e Independência) nas ilhas São Tomé e Príncipe, Conceição Lima em *Mátria* e *A casa* (poemas que abrem *O útero da casa*, composto por 28 poemas) busca “um sentido protector, de um lugar matricial em que assenta a busca da utopia e do sonho” (MATA *apud* LIMA, 2004, p. 12); melancolia, desencanto e esperança marcam os primeiros versos da obra. *Mátria*, sobretudo, é de expressiva subversão poética, feminista, lexical, uma vez que os dicionários propõem [apenas] a forma *mátrio* (atribuída a Pe. Antônio Vieira, no século XVII) análoga a *Pátrio*, assim (enquanto substantivo) *Mátria*, análoga à *Pátria*, totalmente possível no léxico não tinha sido referenciada.

Telúrica, possível e simplória (no melhor sentido da palavra), a poemática de Conceição Lima ainda está assentada, lírica e umbilicalmente, à terra-mãe, à *Mama África*.

O último verso assinala os valores da casa (re)visitada:

[TÁBUAS RIJAS E DE PRUMOS...]

A grande massa rochosa (o basalto) que constitui a ilha São Tomé é incorruptível, sendo, inclusive um corpo a oferecer, intimamente, seu *colo-casa* e salvação (por isto tábua); O Eu lírico assiste, sob a dança das trepadeiras, o enlace entre a casa/nação, como templo (lugar de veneração) a castelo (cujas significações nos remetem à ideia de fortaleza, proteção, defesa).

A casa
Aqui projectei a minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poros

viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor dos ibiscos
para o telhado.

Enorme era a janela e de vidro
que a sala exigia um certo ar de praça.
O quintal era plano, redondo
sem tranca nos caminhos.

Sobre os escombros da cidade morta
projectei a minha casa
recortada contra o mar.
Aqui.
Sonho ainda o pilar –
uma rectidão de torre, de altar.
Ouço murmúrios de barcos
na varanda azul.
E reinvento em cada rosto fio
a fio
as linhas inacabadas do projecto (LIMA, 2004. p.19-20).

Os versos cantam uma casa elevada, erigida para a eternidade, cuja rocha é indestrutível, iluminada. A matéria-prima da construção é toda da natureza: o basalto negro advindo de Mesquita, o barro para o telhado, vindo de um lugar chamado Riboque. O cenário da habitação, vai, paulatinamente, esboçando-se, a sala deixa de ser um cómodo e passa a ser uma possibilidade de praça, com tudo que pode haver nela, inclusive encontros, inclusive livre circulação de ideologias, inclusive uma revolução, ou o rastro de silêncio deixado por ela, de “tombados”. O espaço do quintal é, nitidamente, psicológico, construído plano, evitando assim, empecilhos; é, também circular, haja vista que tal figura geométrica simboliza (em infinitos processos culturais) a perfeição.

Desatravancado, o quintal é, sem delongas, o espaço aberto, o ir e vir natural, a sensação de liberdade. Sendo projetada a partir dos escombros, a finada-cidade é projetada sobre o mar (*lócus* psicológico e estético)⁵, espaço privilegiado e ameno. O poema todo é uma *ode* à

5 A água é percebida como motivo criacional, ou mais: purificação, esperança. Segundo Afonso Romano de Sant’Anna, “(...) a poesia é o espaço dos mergulhos e

memória, às recordações, seja do real, seja de esperança, *A casa* é um templo adormecido em lembranças, projeções e desejos, o reinventar do projeto inacabado, “fio a fio, em cada rosto” é o eterno sentimento de que há mais a ser feito, a varanda já é azul, mas os murmúrios dos barcos sinalizam, frente à imensidão do mar, que o projeto está inconcluso.

CONSIDERAÇÕES

Os poetas, não só os modernos, fazem renascer ou regenerar, através de sua imaginação, símbolos arquetípicos próprios da produção mítica. (...) No canto, o pensamento mítico expressa-se através de imagens que transmitem associações de ideias que “cooperam com o efeito emocional e imaginativo”, elevando-o “a um nível mais misterioso que o de sua razão imediata (MELLO, 2002, p. 43-45).
Ninguém dirige aquilo que Deus extravia! (Raduan Nassar)

O trabalho da Crítica literária é, dentre tantas funções, buscar alinhar obra e artista em um lugar criacional, por isto estético/poético organizado. O trabalho da poeta São tomense, Conceição Lima, é esse arauto de memória, estranhamento e coragem, documento que registra, detalhadamente, o processo de Pós-colonialismo a que imergiu sua nação; *O útero da casa* é uma literatura de acolhimento, de abrigo, nos moldes de um Saigon, mas um colo, a quem se aventurou a acreditar no poder revolucionário o qual está impresso nas palavras, no dançar dos sons, ou mesmo nos silêncios da beira do mar, *lócus* e que o país se deu.

Feminino em tudo, preto, revolucionário e corajoso, “o traço” de Lima (2004) é à parte da Poesia Contemporânea Africana. As paredes ainda estão manchadas de sangue, ainda se ouvem os ecos e gritos nas praças, o mar assiste à guerra civil e a casa-país, em seu útero, guarda, mulher que é, o seu povo, a sua possibilidade de existir, e nesta (r)existência reside, desgarradamente, uma literatura com ares universais, mas que não se intimidou em cada verso transpor, ora com metáforas arrebatadoras, ora com a crueza e tom acertado, o *Éthos* tão caro em sua produção.

afogamentos. Esse descer pode lembrar as imagens catamórficas e descenciais, cheias de submersões mórbidas, mas pode ser também (...) um movimento de autoconhecimento” (SANT’ANNA, 1987, p. 301).

O *útero da Casa* porta-se como leitura propícia à fruição, ao deleite poético, mas, sobretudo, é um convite ao estranhamento, à necessidade do entrelugar, do ampliar de percepções. É uma nova oportunidade de existir, obra e autora, enquanto poeta, mulher, enquanto poesia.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Joel. Reconhecimento, Prazer e Estranhamento na Arte Poética de Rodrigo Barata in **Mídias e Mediações Culturais**, Recife: Pipa Comunicação. 2014.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura: os formalistas russos**, Porto Alegre, Globo, 1999.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1999.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Caminho. 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

NASSAR, Raduan. **Um copo de Cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PALMEIRA, Naduska Mário. Ilha e memória: uma leitura da obra *O Útero da Casa*, de Conceição Lima. In *Revista Mulemba / Revista do Setor de Letras Africanas de Língua Portuguesa - Departamento de Letras Vernáculas*. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2016

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

PONTES, Roberto. **Conceição Lima e a poesia na pós-independência em São Tomé**. Revista Contexto. Vitória. 2014.

QUEM FALA QUANDO O OUTRO É UM HOSTIS?

Fernando Alves da Silva Júnior¹

PRIMEIRAS PALAVRAS

Omama

Omama também é artista.
Omama é artista do mundo todo.
Omama é criador de tudo que existe.
Ele primeiro criou a Si mesmo, depois inventou as florestas, os céus, as águas, as cores e com as cores pintou a Natureza.
Omama é o espírito grande que mora em tudo na Natureza.
Com sua lança Ele quebrou uma pedra dura e do fundo da rocha apareceram as águas, os rios, os peixes, as sereias.
Foi Omama quem descobriu a primeira mulher, a sereia Thaweyomaa, filha da cobra grande que mora no mar.
Com a sereia, ele criou todos os índios e os brancos do mundo.
E depois criou todas as coisas boas para o povo da Terra...
a semente da banana, do cará
pupunha, cana, macaxeira...
Os brancos esqueceram de Omama.
Os brancos criaram seu Deus, o diabo e o pecado.
Os brancos precisam lembrar de Omama.
E porque Omama também é artista porque ele criou a dança, a música, a pintura.
Vocês (artistas) devem ajudar o branco a lembrar de Omama, usando seu nome e explicando como ele se manifesta (Davi Kopenawa)

Os primeiros versos do poema “*Omama*”² de Davi Kopenawa não só colocam em evidência o demiurgo yanomami como um artista divino, ou artista primordial, pai de todos os seres, pedra de sustentação da humanidade, mas destaca um deus esquecido e fala de

1 Doutorando em Estudos Literários (UFPA/CAPES). Correio eletrônico: macuninfeta@gmail.com

2 FONTELES, Bené. *Nem é erudito, nem é popular: arte e diversidade cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

um momento oportuno para ele ser recuperado porque seus feitos devem ser lembrados; se Omama permanecer no esquecimento, esta morada que é a Terra pode perecer. Se somarmos a este poema o longo depoimento de Kopenawa, *A queda do Céu* (KOPENAWA; BRUCE, 2015), notaremos que o afastamento de Omama e de seus ensinamentos está colocando em risco a sustentação da vida na terra, pois o Céu já caiu, uma vez e está em vias de cair novamente, e esta segunda queda pode ser bem pior que a primeira.

A fala de Kopenawa prediz questões referentes à continuidade dos seres na terra porque ele vê além, ele antecipa acontecimentos futuros. Kopenawa é um xamã³, mas sobretudo ele é um viajante. Um conhecedor de mundos e fortemente envolvido em pensamento com os espíritos *xapiri* (uma miríade de seres que povoa o cosmos) e com os não indígenas. Kopenawa é um arauto dos espíritos da floresta, não um mensageiro como Hermes, mas um viajante como Ulisses, aquele que toma a viagem como conhecimento, aquele que precisa do deslocamento para angariar sabedoria, para analisar as circunstâncias que o levam a pensar a necessidade do não indígena a lembrar de Omama, esse grande artista que tudo criou. Omama fez surgir a si e depois gerou, com Thaweyomaa, os humanos (os indígenas e os brancos). Os brancos se afastaram de Omama e depois criaram Deus, o diabo e o pecado. Omama é substância primeira, o primeiro toque que movimenta o cosmos.

Kopenawa é xamã. E xamã ameríndio, já disse Viveiros de Castro (1996), é aquele que consegue ver. Perguntaríamos, então, o que vê o xamã? A resposta pode não ser tão objetiva, mas arriscaríamos dizer que ele vê tudo aquilo que os seres não humanos veem. Para tanto é necessária uma movência, uma viagem por terras estrangeiras seguida do seu retorno para contar as experiências vividas alhures, esse regresso é a possibilidade do xamanismo. As experiências dessa viagem, via de regra, são transformadas em canto. A viagem torna-se, por assim dizer, palavra cantada. A voz impera na comunicação ameríndia.

No entanto, sabemos da importância que a palavra escrita tem para os povos ameríndios, principalmente na relação com os brancos, pois a palavra falada, por ser volátil, não gera documento, muito

3 Neste trabalho, xamã e pajé serão utilizados alternadamente e estão dentro do mesmo campo semântico.

diferente do texto escrito que pode ser lido por públicos diversos em tempos e locais distintos. É nesse sentido que Davi Kopenawa diz: “para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 76).

Kopenawa se refere à sua longa fala *A Queda do Céu* como um modo eficaz de refutar a visão negativa criada pelos brancos em relação ao Yanomami. Esse é um dos benefícios que os projetos de educação indígena e suas publicações deram ao índio, uma oportunidade de visibilidade, o espaço proporcionado pela escrita converte-se em uma arma em favor dos direitos dos povos autóctones. Claro que a escrita não é algo totalmente novo para os yanomami, e Davi Kopenawa é muito enfático ao afirmar que os espíritos demiurgos já haviam ensinado a eles que logo a abandonaram sob o risco de enfraquecerem suas memórias. Diz Kopenawa: “não precisamos, como os brancos, de peles de imagens⁴ para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75). O processo de memorização passa pela via da oralidade, não pela da escrita, a letra grafada é menos uma técnica de arquivo, que à primeira vista pode evocar, que uma arena política. A escrita é uma possibilidade do indígena se tornar visível ao branco.

Pierre Clastres, em *A sociedade contra o Estado*, defende que os indígenas quase sempre são pensados a partir da falta, “sociedades sem Estado, sociedades sem escrita, sociedades sem história” (CLASTRES, 1988, p. 133), e acrescentaríamos, aqui, sociedades sem literatura, sem poesia, sem voz política, sem território demarcado etc. Por outro lado, entre os indígenas, há categorias que colocam em evidência o uso criativo da linguagem, como por exemplo *ñ’ë porã*, que em guarani significa “bela linguagem, fala sagrada, agradável aos ouvidos dos divinos, que as consideram dignas de si” (CLASTRES, 1990, p. 9). Para os Marubo, a fala que impera no cotidiano é chamada de *veyô vana* enquanto que *roaka* é a “fala metafórica”, conforme explica

4 Peles de imagens (*utupa siki*, no original) é como os Yanomami se referem aos documentos impressos que contém imagens e textos escritos (revistas e livros). Papel é *papeo siki*, “pele de papel”. Ver nota 6 do subtópico “Palavras dadas”, p. 610 in Kopenawa e Albert (2015).

Cesarino (2011; 2013). Já para os Araweté, música (ou canto) é a linguagem dos deuses (VIVEIROS DE CASTRO, 1986). Cabe então problematizarmos os limites e os termos que orbitam os textos criativos dos complexos culturais ameríndios.

Antônio Risério, em *Textos e tribos*, diz que as fontes indígenas e africanas deixaram de influenciar a produção literária brasileira de forma mais significativa “pelo simples fato de ainda hoje permanecerem desconhecidas” (1993, p. 17). Dezesesseis anos depois, Pedro Cesarino (2009), no texto “Os poetas”⁵, escrito para a *Folha de S. Paulo*, mantém o mesmo tom de lamento, pois, no Brasil, a poesia ameríndia foi negligenciada de forma sistemática em prol dos cânones euro-americanos. Sempre estivemos, é bem verdade, diante de um grande afastamento das línguas e culturas indígenas no Brasil, esse silêncio contribuiu para o desconhecimento das artes verbais ameríndias e vem aumentando a distância que elas ainda têm de percorrer para alcançar o manancial euro-americano, no que implica influência cultural.

Falamos de um protagonismo indígena como uma promessa de diálogo com o outro, ou seja, com o branco, sobretudo porque o branco é radicalmente oposto ao índio, ao indígena, quer dizer, são culturas e concepções de mundo totalmente distintas. Evocaremos, ainda, a figura do xamã, mas de um xamã que está disposto ao diálogo com o outro (espíritos, mortos, animais, etc.). O outro, como é fácil perceber, está no campo do estrangeiro, aquele cuja língua é outra, aquele com quem o diálogo é impossível sem algum tipo de mediação. A tradução, portanto, estabelece o diálogo entre realidades que seriam incomunicáveis sem esse sujeito mediador que é o tradutor, ou o xamã nas terras baixas sul-americanas.

Por isso, aproximamos o xamã ameríndio ao Ulisses homérico, uma vez que ambos são viajantes por terras estrangeiras, ambos correm o risco de não retornarem dessa viagem, ambos são, por esse viés, tradutores. Escreve Jeanne Marie Gagnebin em seu prefácio ao livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia* de Susana Lages: “o lugar fronteiro e a atividade intelectual, também define a função do tradutor, esse mestre das passagens e dos intervalos” (GAGNEBIN, 2002, p. 14). Mas esse mestre das passagens não deve esquecer o seu

5 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1801200909.htm>>. Acesso em: 13 set. 2019.

retorno, parece ser essa a lição mais importante para ser um iniciado na pajelança indígena. É preciso morrer, mas retornar para ser xamã.

Esse retorno é a preocupação de Ulisses em sua odisseia para Ítaca. É o mesmo imperativo que se coloca ao tradutor, não esquecer sua língua/cultura de origem. Se o xamã não pode perder de vista sua realidade primeira, o mesmo deve ser dito sobre o tradutor moderno. “E Hoelderlin sobreviveria ainda por cerca de trinta anos à incompreensão de seus coevos, empurrado também por ela para a longa loucura”, escreve Haroldo de Campos (1972, p. 94) em seu texto “*A palavra vermelha de Hoelderlin*” sobre a loucura do poeta e tradutor alemão Hölderlin. Traduzir é sair da sua zona de conforto e poder voltar; se o tradutor não retorna, ele se perde completamente no mundo do Outro⁶.

QUANDO A VOZ É DO OUTRO

A recente participação indígena em ações de cunho político-cultural é um fato a ser comemorado, tanto pelo interesse das comunidades da floresta em se engajarem na construção de sua história⁷ quanto pelo fato de a escrita tornar-se uma entrada política no mundo ocidental para grupos etnicamente minoritários colocados à margem dos sistemas de produção de conhecimento. Se contarmos que a chegada dos europeus na América iniciou-se na virada do século XV para o XVI, notaremos que a insurgência do índio nos debates políticos, de modo cada vez mais expressivo, se contado desde meados do século XX aos dias atuais, é um avanço recente.

Como sabemos, o texto escrito é um documento naquilo que implica a manutenção dos valores culturais, ao mesmo tempo em que é um gesto do protagonismo desses agentes sociais engajados em atividades que visam tornar visível seu modo de pensar. Tanto é que tal envolvimento com a escrita motivou, por exemplo, os Marubo a

6 Em todo caso, é interessante um paralelismo entra a tradução e o xamanismo visto como uma operação em que é possível delimitar as diferenças entre essas duas realidades distintas, ou seja, a realidade do tradutor e a realidade a ser traduzida.

7 Há o jargão eurocêntrico colonialista de que os povos do Novo Mundo são povos sem história, logo o povo que aportou nessa terra era um povo com história, dono da escrita e, por isso, nada mais legítimo que fosse autorizado a escrever sobre o outro. O Ocidente só foi possível com a criação do outro do ocidente. Cf. Clastres (1988, p. 133).

criarem o termo *documento* para as produções elaboradas em parceria com os pesquisadores que, conforme explica Cesarino (2013, p. 18), é precisamente aquilo “que se deve mostrar aos chefes dos brancos para que se garanta a integridade das terras, para que o saber seja reconhecido, para que os Marubo sejam enfim tratados com o devido respeito”. O gesto é de autoafirmação, um protagonismo que ecoa vozes historicamente silenciadas. Como muito bem observou Eunice Durham (2004, p. 303), em *O lugar do índio*, “a cultura e a sobrevivência física dos índios implica uma incorporação e apropriação de valores da civilização ocidental”.

Vale lembrar que pelo menos dois aspectos foram somados para que esse protagonismo tenha se edificado: a) a educação escolar indígena, por meio das escolas da floresta, que abriu uma vereda para a aquisição da escrita por um número cada vez mais crescente de comunidades indígenas. O estado do Acre acumula uma grande experiência de ensino com comunidades indígenas e a pesquisa de Nietta Monte (1996) aponta o início da década de 80 como o ponto de partida das primeiras demandas das lideranças Huni Kuí, a Funai e a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC) para a construção da escola indígena acreana; b) de certo modo, a Lei nº 11.645⁸, de 10 de março de 2008 – que altera o art. 26A da Lei nº 9.394⁹, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639¹⁰, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional – que incluiu no currículo oficial dos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados, a obrigatoriedade da temática “história e cultura afro-brasileira e indígena” gerando, com isso, o interesse das editoras em publicarem obras escritas por indígenas.

Por isso, podemos dizer que o saldo é positivo após dez anos da publicação da Lei nº 11.645 sem, por outro lado, deixar de reconhecer o papel da militância que traça um extenso percurso de luta em favor dos grupos indígenas. Desse modo, a escrita é a arena privilegiada para que as vozes emudecidas rompam a mordaça e a literatura, como explica Graça Graúna (2013, p. 15), é “um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização”.

8 Disponível em: <<https://goo.gl/oiagPW>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

9 Disponível em: <<https://goo.gl/K3ja2Y>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

10 Disponível em: <<https://goo.gl/hXzs8z>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

O indígena ganha sua voz porque a havia perdido, ou melhor, nunca a possuiu por ela ter sido usurpada desde o primeiro contato, um povo sem boca, para lembrar Achugar (2006, p. 20), um povo que por não ter boca existia no discurso do outro, o outro que falava/fala pelo indígena tornando-o transparente, criando estereótipos, petrificando predicativos negativos. Álvaro Tukano relata que seu pai havia percebido que era preciso educar o filho na escola do branco para que fosse possível um diálogo com o colonizador. Para manter suas tradições, era urgente que o jovem Álvaro aprendesse a ler e escrever, como ele diz “para poder falar de nossas coisas, tecer novos aliados entre nós, e dizer claramente que os nossos valores têm que ser mantidos por nós” (TUKANO, 2017, p. 15).

O tempo que o Brasil tem da chegada dos europeus conta com algum saldo positivo para a representação do indígena na literatura brasileira? É o questionamento de Graça Graúna (1999, p. 05) em seu texto “Um flagrante do marginalizado na literatura brasileira”. Desde o “fatídico dia” da chegada dos portugueses registrado textualmente pela pena de Caminha na sua *Carta a El-Rei D. Manuel* ao romance *Macunaíma* de Mário de Andrade, o índio brasileiro não andou tão bem afamado segundo Graúna¹¹, pois as imagens negativas como “marginal”, “espírito ruim”, “índio cativo”, “desprezo pelos mestiços”, “índio perdedor”, “subespécie”, “mulher marginalizada” e “mulher abandonada” são recorrentes quando se representa o índio brasileiro ao lado do europeu. A autora conclui seu texto com uma mensagem otimista sobre a necessidade de “repensar o utópico [...] no sentido de valorizar esse conhecimento e respeitar a identidade do outro” (GRAÚNA, 1999, p. 5).

Ter direito a este lugar utópico quer dizer que ele é tanto um espaço físico (demarcação, posse e/ou reconquista de terras tradicionais), quanto epistêmico (reconhecimento da língua, religião, cultura), pois a forma de dominação colonial perpassa por essas questões epistêmicas que envolvem a língua, a religião e a terra, como

11 Florência Garramuño em “Imágenes de sobrevida” escreve o seguinte: “Desde la *Carta de Caminha*, «el acta de nacimiento del Brasil», pasando por los sermões del Padre Vieira y el indianismo romántico, hasta llegar a la antropofagia brasileña y *Macunaíma*, la gran rapsodia ecléctica del pueblo brasileño — por nombrar solo las imágenes más canónicas —, el pueblo indígena y sus culturas han figurado de modo insoslayable en la cultura y la estética brasileña (GARRAMUÑO, 2017, p. 193).

bem nota Silvano Santiago (2000, p. 14) em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ao dizer que “Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta”.

O índio foi indexado ao poder do estado que se organiza pela via dessa unidade e passou a ser pensado como um incapaz, por isso a insistência em tutelá-lo. Mas Álvaro Tukano discorda gravemente; essa visão grosseira em relação aos povos indígenas tem contribuído apenas para diminuir sua voz e atar suas mãos: “Então, o que estou falando é para desatar esse pano que tem vedado as vozes das lideranças, as mãos das lideranças. Acho que o público tem que ouvir diretamente o que os verdadeiros líderes pensam, falam e defendem sobre a questão indígena” (TUKANO, 2017, p. 26).

O índio brasileiro é o resultado do agressivo processo colonial, é ainda um sujeito que respira os ares produzidos pelo processo de colonização do Novo Mundo. O indígena americano é o Outro do europeu, por isso coube a ele o lugar do emudecimento, o lugar do subalterno. Penso aqui no sujeito subalterno segundo o aclamado ensaio da indiana Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010), pois o indígena é um sujeito posto à margem dos sistemas de produção de conhecimento, um sujeito empurrado para a condição de subalterno, para a condição de tutelado pelo discurso alheio. Em março de 2018, Daniel Munduruku publica o artigo “A literatura indígena não é subalterna”¹² no *Itaú Cultural*.

No texto, Daniel narra uma situação constrangedora sobre o lugar do índio nos festivais literários. Ele havia sido convidado como parte de uma cota para índio e negro para participar da Feira do Livro de Frankfurt e, além de ter sido subaproveitado no evento, teve a desconfortável experiência de assistir da plateia autores não índios falarem da temática indígena enquanto havia um escritor índio convidado para o evento. Não estou dizendo que somente o índio é autorizado a falar sobre a temática indígena, mas o caso posto por Daniel Munduruku ilustra uma situação em que seria legítimo, naquela circunstância, aproveitar a voz de um escritor que, além de ter mais de trinta livros publicados sobre a cultura indígena, é um índio Munduruku.

12 Texto disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

O subalterno não pode falar porque não há valor naquilo que ele tem a dizer. Eis a violência epistêmica, não ter direito à fala porque assim lhe é negado o exercício da autorrepresentação, pois, ao tentar falar, não encontra quem o possa ouvir. Não há diálogo, uma vez que o interlocutor está ausente. Subalterno é um sujeito sem voz. É sobre esse discurso minoritário que Homi Bhabha (2010, p. 307) pensa o lugar do Outro nas grandes metrópoles ocidentais, neste caso, a Inglaterra. Tudo leva a crer que é este o lugar que o discurso hegemônico quer reservar ao indígena, um lugar silenciado. Por isso, não é difícil ser solidário ao pensamento de Daniel Munduruku quando ele diz: “não devo entrar no jogo do sistema que quer me usar para vender a mesma imagem que sempre levou para o exterior: subalternidade. Minha literatura não pode ser subalterna. Eu também não” (MUNDURUKU, 2018).

NA FLORESTA O OUTRO É UM HOSTIS

Em *Oniska*, Pedro Cesarino (2011, p. 33) explica que o cosmos marubo é formado por uma miríade de seres que se localizam em patamares diversos (aquático, terrestre e celeste) e se relacionam entre si como pessoas porque apreendem o mundo segundo um ponto de vista humano. Portanto, existe uma multiplicidade de subjetividades perfeitamente capazes de agir e que, por isso, conseguem se colocar em um contexto relacional com os humanos propriamente ditos, como, por exemplo, um espírito se posiciona como caçador (predador) frente a um homem ou mulher marubo (presa).

Esses seres dotados de intenção dividem-se em quatro grandes categorias, explica Cesarino (2011, p. 33): os humanos, os agentes das relações cotidianas, nesse caso os marubo; os hiper-humanos, ou seja, os espíritos que mantêm boa relação com os humanos, conhecidos como *yove*¹³; os seres infra-humanos, também traduzidos por Cesarino como espectros, no caso são os *yochĩ*¹⁴. Se os *yove* apresentam-se aos

13 Montagner (1996, p. 48) diz que o espírito *yove* tem a aparência corpórea dos Marubo.

14 De acordo com Werlang (2006), o *yochĩ* é a plena hipóstase do mal nas pregações dos missionários das NTB, no lado oposto, está o *yove*. “De fato, ele [*yochĩ*] emana do intercurso irregular com animais durante a caça: condutas imorais entre o predador

humanos como subjetividades benéficas, os *yochĩ* são seres com conotação negativa. Existem ainda os seres extra-humanos que englobam a categoria animal e vegetal, como diz o antropólogo, pessoas-animais. Do modo como está esquematizado aqui, parece que há uma dicotomia bem delimitada entre seres benevolentes e malevolentes.

Contudo, o que vale como definição é a relação que os agentes estabelecem entre si, não encontramos registro algum que coloque os espíritos *yovevo* como malevolentes, eles são realmente puros, incorruptíveis, por outro lado, os *yochĩ* podem ser mobilizados de modo benéfico, criando alianças aos moldes que ocorreu no *saiti* Raptada pelo Raio. O *yove* é um duplo puro (*a vakase*), como explica Cesarino (2011, p. 35), ele não possui uma região interna que hospeda outros duplos, sua pureza o coloca como o bom visitante por excelência, o hóspede a ser esperado.

O cosmo *marubo* é formado por estratos, ou seja, patamares que vão desde o estrato das águas até alcançar o patamar do espírito dos Raios, passando por essa Terra-Morte em que vivemos, onde tudo perece, seguindo os patamares das copas das árvores baixas e subindo às copas das grandes samaumeiras/matamatazeiros. Cada patamar é uma referência, uma perspectiva diferente, em cada estrato há uma categoria de gente que vê as coisas a seu modo. Nos cantos/traduições, cada estrato é marcado pelo termo de domínio (Morte, Raio, etc.). Entrar nesses domínios requer uma capacidade de negociação e agenciamento próprias do *xamã*, esse diplomata por excelência. A agência do *xamã* não vai transformar um *yochĩ* em *yove*, mas vai criar uma aliança benéfica. Se os agentes são diversos no cosmos *marubo*, a definição de corpo, por sua vez, carece de uma explicação particular, a citação é válida:

“Animal” e “humano” são entidades multifacetadas e devem ser entendidos com cuidado também. O que chamamos de animal é compreendido pelo pensamento *marubo* como uma configuração composta, por um lado, de “seu bicho” (*awẽ yoĩni*), “sua **carça**” (*awẽ shaká*) ou “seu **corpo**” (*awẽ kaya*) e “sua carne” (*awẽ nami*) e, por outro, de “sua gente/pessoa” (*awẽ yora*), isto é, o “seu duplo” (*awẽ vaká*), que é o dono (*ivo*) de seu bicho/carça/corpo. O emprego

humano e sua presa, como a história anterior ilustra, libera o nocivo *yochĩ*” (WERLANG, 2006, p. 172). Secreções corporais também geram os *yochĩ*.

do possessivo (*awē*) é portanto essencial: um corpo é sempre de um determinado duplo (CESARINO, 2011, p. 34, destaque em negrito é meu).

Sobre a definição do termo *yora*, Montagner (1996, p. 38) registra o seguinte: “um dos significados da palavra ‘gente’ (*yora*) é ações humanas, ter vida social e outras definições, dependendo do contexto em que apareça” (Cf. ainda WERLANG, 2006). Cesarino (2013, p. 21) ajuda na compreensão dessa definição escrevendo o seguinte: “Os Marubo concebem este nosso corpo como uma carcaça (*shaká*), na qual habitam agentes diversos, os *vaká*, aqui traduzidos por ‘duplos’, na medida em que, para si mesmos, eles também possuem (ou não) corpos (e não exatamente ‘almas’ etéreas, fugazes, imateriais)”. Eles vivem literalmente dentro de um corpo que na perspectiva deles é uma morada, precisamente uma maloca, essa noção de corpo “*conjuga* ou antes *replica* o espaço externo na dimensão interna [...] A maloca externa dos viventes vai então ser replicada (e fielmente) para dentro” (CESARINO, 2011, p. 36).

Nesse sentido das diferentes perspectivas, os duplos *vaká* são agentes outros (*yove* ou *yochí*, por exemplo) que habitam o corpo de determinada espécie, incluindo o corpo dos próprios humanos. Desse modo, as pessoas podem possuir ou vir a possuir três *vaká*: *chinã nató* (duplo/*vaká* do coração), o mais inteligente e loquaz dos três; *mechmirin vaká* (duplo/*vaká* do lado direito), também bastante perspicaz; e *mekiri vaká* (duplo/*vaká* do lado esquerdo), o mais insensato (CESARINO, 2011; 2013)¹⁵.

Werlang (2006, p. 174) corrobora com essa ideia: “Depois da morte, enquanto a alma esquerda *mechmirí vaká* deixa-se ficar na terra, a alma direita *mekiri vaká* ascende aos céus” (ver *paitxo* para os *Ikolen*)¹⁶. Se, no ponto de vista dos espíritos, o espaço interno da pessoa que eles habitam é uma replicação do espaço externo, então,

15 Cesarino (2011) explica, parece-me, que ou esses duplos são ativados por meio da dieta, abstinência sexual e consumo de rapé e ayahuasca, que aproxima essa pessoa dos espíritos *yove*, ou por meio dessa modalização do corpo a pessoa os recebe. Conferir essa informação! “Alguns marubo me diziam que apenas os *romeya* têm malocas dentro de seu peito/oco/ventre, muito embora a informação seja frequentemente desmentida em outros relatos e contextos, quando fica claro que pessoas comuns também possuem (ou podem possuir) a mesma composição espacial interna” (CESARINO, 2011, p. 40).

16 Pesquisar em Montagner (1996) e Cesarino (2011) o *verō yochívo* (duplo do olho)!

podemos falar de uma dobra interna¹⁷, ou seja, o corpo é visto não como um corpo humano que abriga uma essência, um espírito, pelo contrário, o corpo é visto por esses agentes precisamente como uma morada (maloca, casa, carcaça), em todo caso, possuir esses duplos implica dizer que a pessoa possui determinadas competências intelectuais e eloquência verbal, a ausência deles denuncia a falta de pensamento (existe uma expressão ofensiva que diz que a pessoa não possui *china*, pensamento), ou seja, a pessoa não sabe entoar os cantos, o que significa afirmar que a pessoa não consegue expor suas experiências, seus ensinamentos.

Nesse sentido, os cantos são ensinados pelos espíritos *yove* aos *vaká* da pessoa. Os duplos se ausentam do corpo/carcaça em momentos limiares ativados deliberadamente pelo rapé e *ayahuasca*. O corpo/casa fica então vazio, momento em que os espíritos *yove* podem entrar e conduzir o ritual (de cura, por exemplo), enquanto isso, o *vaká* da pessoa transita pelo cosmos, aprende novos cânticos em contato com outros agentes também dotados de intencionalidade e expande seu *china*, ou seja, seu repertório musical neste sujeito corpo/carcaça, “uma vez em contato com os espíritos *yovevo* (plural de *yove*), mais sábios e loquazes que os humanos, a pessoa-carcaça se torna apta a memorizar e transmitir longos cantos tais como os *saiti*”, explica Cesarino (2013, p. 21-22). Ou, por outro lado, o *vaká* fica aguardando na colina mata pasto (*kapi matô*) enquanto o espírito loquaz *yove* é recebido no corpo/oco/maloca para conduzir o ritual, conforme o esquema de Cesarino (2011, p. 137).

Na imagem 01, está a ilustração que Alberto Marubo criou em 1983 para Delvair Montagner (presente no livro *A morada das almas* juntamente com outros desenhos) que representa o corpo de um pajé com seus duplos em raio-x acompanhado de todos os aparatos para o transe ritual e nos dá uma ideia geral de como o xamã é pensado na episteme marubo, um corpo-morada que abriga formas humanoides (*vaká*).

17 A dobra interna, ou externa, é equivalente à dobra do original (Cf. RICOEUR, 2012, p. 24).

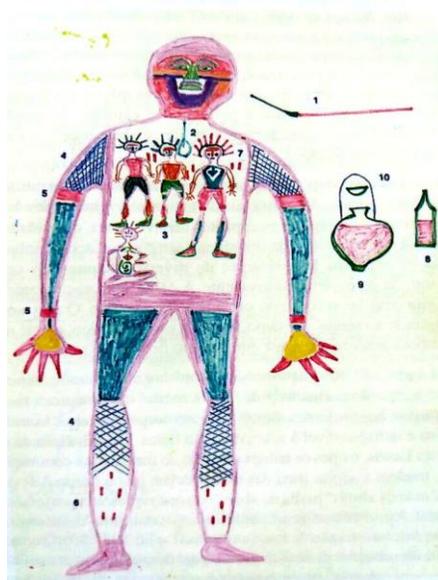


Figura 01: Xamã marubo. Fonte: Montagner (1996, p. 112).

Werlang (2006, p. 172) define o yove do seguinte modo: “Em termos fisiológicos, é uma capacidade alcançável, uma habilidade inerente à voz e visão humanas – e, por conseguinte, aos pensamentos humanos. Um xamã ouviu-me cantando e viu yové – ele disse ter visto desenhos na minha garganta, *kene mōnti*. Ouvir “beleza” – *roaka*, ele disse enquanto ouvia – é a visão do espírito”. Como exemplo para Werlang que toma o espírito loquaz e puro yove como manifestação do Belo, destaco alguns fragmentos da tradução de Cesarino (2013) do *saiti* sobre o rapto de Yene Maya, esposa de Pajé Samaúma (Shono Romeya), pelos espíritos do Raio. Os fragmentos dizem:

68	<i>Rona vana txiriai</i>	Vem cantando só
69	Yove vana yoi	Seu belo chorocanto
(...)		
101	<i>Wasa Nawã tawa</i>	Mas as flechas
102	<i>Tawa yaviyavi</i>	Ele agarra agarra
103	Yove vana ikirao	Belos versos cantando
104	<i>Wasa Nawa tawa</i>	Flechas do Povo Macaco
105	<i>Yove Shono Romeya</i>	Pajé Samaúma agarra

(CESARINO, 2013, p. 90; p. 116).

Yove é beleza, uma beleza que pode se expressar na voz, uma voz que é beleza desenhada nos lábios de quem canta. Não é como o yove, o canto bem entoado é a própria visão do espírito, o xamã tem olhos que veem essa manifestação do belo. Talvez por esse motivo, a torção da linguagem cotidiana em uma linguagem mais metafórica seja imprescindível para a cura. Os yove podem ser vistos porque são fórmulas/imagens mentais.

Cesarino (2011, p. 39-40) narra uma história contada pelo pajé Venãpa. Certa vez, Venãpa se deparou com uma maloca vazia, ele escutava cantos *saiti* sendo entoados distante, de repente, ele percebeu que algumas pessoas estavam chegando, quando viram o jovem na maloca o questionaram sobre ele estar ali. Ele não soube responder, disse que simplesmente chegou lá. O yove, pois se tratava de espíritos yove, replicou dizendo que ele não deveria ir para lá, que não deveria permanecer naquela maloca, que, desse modo, ele morreria. Venãpa não compreendeu e retrucou afirmando que estava tudo bem, que ele não iria morrer. Os yove insistiram e o levaram até o hospital em Tabatinga, então Venãpa pôde ver a si mesmo deitado em um leito na enfermaria. Diz ainda Cesarino (2011, p. 40), “a maloca em que Venãpa encontrou os yove, explicou-me, era ‘dentro de meu peitopensar, que até então eu não tinha/conhecia”.

Os *vaká* residem em um espaço chamado de *nokē shakī*, que Cesarino (2011) traduz como “nosso oco”. Fora do domínio corporal, *shakī* também se refere a um espaço interior passível de ser preenchido ou habitado, por exemplo, o espaço destinado aos rituais xamânicos dentro da maloca (*txaitivo shakīni*, que corresponde à linguagem torcida do contexto ritual enquanto *kaya naki* é o equivalente cotidiano para maloca), o mesmo se diz para ouvido, *pachekiti shakī*, o buraco ou oco da orelha em linguagem ritual (a forma cotidiana seria *pãtxo kini*, explica Cesarino (2011, p. 36), *shakī* parece evocar um lugar de convivência.

Já a expressão *nokē china* “nosso peitopensar”, ou *ẽ chinãnamã* “em meu peitopensar”, segundo Cesarino, corresponde à vida ou princípio vital do sujeito e se refere exatamente ao local que abriga o coração. O antropólogo abre a ressalva de que tal tradução não abarca por completo a ideia proposta pelo termo *chinã* (imagem-pensamento ou, grosso modo, pensar), o local indicado é o peito, mas não exatamente a região física, que seria chamado de *shotxi* ou *oĩti* (peito

e coração), seria um “espaçopensamento”, como sugere Cesarino (2011, p. 38). Werlang (2006, p. 174; 181) vai traduzir esse *chinã* como “consciência respirante” e “pensamento-fôlego”. Cesarino (2011, p. 38) afirma que “a noção envolve uma referência espacial, na qual reside a coletividade de duplos habitantes da pessoa marubo responsável, em larga medida, pela *performance* intelectual da pessoa que o abriga”.

179	<i>A awẽ oĩti</i>	E seu coração
187	<i>A awẽ oĩti</i>	Aquele coração

(CESARINO, 2013, p. 120).

Quando Shono Romeya (Pajé Samaúma) é atingido pelos espíritos agressores.

193	<i>Yove shono chinãki</i>	Mas o duplo-espírito
194	<i>Chinã kanevãĩ</i>	Duplo não acertam
(...)		
380	<i>Kaná shovo shakĩni</i>	Na maloca-raio

(CESARINO, 2013, p. 104, Raptada pelo Raio).

Esse duplo-espírito, que destacamos em negrito, trata-se aqui do duplo do coração *china nató* que sobrevive ao ataque. Como se percebe, esse duplo é um espírito *yove*, portanto, presto a ser mobilizado após a morte do xamã. O *yochĩ* está para o animal assim como o *yove* está para os Marubo. O principal habitante desse corpo-morada é o *vaká* mais loquaz, como vimos acima, chamado de *chinã nató*, duplo do coração e potencial *yove*. Os pajés, por sua vez, são *yora chinãya* (“gente pensadora”), ou seja, “os especialistas nesse pensamento visual dos deslocamentos e distâncias, característico da ‘fala pensada’ ou *chinã vana*, que constitui os cantos de cura” (CESARINO, 2011, p. 39). *Vana* é fala, canto ou conhecimento que, ao ser articulado com *china*, cria um tipo de fala especialmente elaborada, a “fala pensada”. Assim, o conhecimento paira no virtual na forma dos espíritos e para que ele chegue ao público comum é necessária a mediação¹⁸ desse especialista nos deslocamentos que é o xamã.

18 A ideia é análoga à do tradutor que coloca dois códigos (culturas/línguas) em relação. O estrangeiro e o nativo se encontram tendo o tradutor entre eles “que

Segundo os Marubo, para cada *yora* – uma denominação sem especificidade étnica –, existe uma série de “almas” autoconstitutivas. Para cada “corpo”, existem várias almas que, em sua integração, definem o conceito de humanidade implícito em *yora*. Para cada *yora* humano, existe a “alma do lado esquerdo” – *mechmirí vaká*, que é um potencial *yochí* –, um “duplo animal” e agente causador de doenças, e existe, é claro, a “alma do lado direito” – *mekiri vaká*, um potencial “espírito” ou *yové* (WERLANG, 2006, p. 172).

A despeito do termo *yora*, Montagner (1996, p. 38) complementa: “Um dos significados da palavra ‘gente’ (*yora*) é ações humanas, ter vida social e outras definições, dependendo do contexto em que apareça”. Para receber os espíritos benevolentes em seu corpo/morada, é preciso que a alma do coração do xamã o abandone (Cf. MONTAGNER, 1996, p. 86). “Os Marubo acreditam na existência de inúmeros seres que se distribuem em três categorias: *yobê* (espírito benevolente), *yochí* (espírito malevolente) e *bacá* (espírito neutro)” (MONTAGNER, 1996, p. 45). “O xamã detém poderes mais amplos que o curador na forma de agir. O corpo do primeiro e do paciente servem como receptáculos esporádicos à passagem de espíritos benevolentes, sendo necessário que a Alma do Coração destes o abandonem” (MONTAGNER, 1996, p. 86).

Dependendo dos seres, diz Cesarino (2011), o duplo (*vaká*) pode não habitar o corpo/carcaça que lhe pertence, é o que acontece, por exemplo, com algumas espécies de animais e com todos os pássaros. Os duplos desses seres vivem fora do corpo/maloca do animal, é no espaço externo que o *vaká* o vigia, e essa vigilância é mediada pelo *rewe* (caniço de inalar rapé)¹⁹. O inalador de rapé é um instrumento que permite ao duplo, enquanto virtualidade, acessar o seu corpo/carcaça à distância, por isso é comum um xamã marubo, ao se referir a um animal, classificá-lo como integrante do “povo azulão” ou como gente. O animal, nesse caso, é uma referência para “sua coletividade personificada que vive em outra parte” (CESARINO, 2011, p. 35).

Aqui se coloca a ressalva de sempre estar atento aos lugares ocupados por sujeitos no cosmos, caso contrário, pode-se ferir o

transmite, faz passar a mensagem inteira de um idioma a outro” (RICOEUR, 2012, p. 22).

19 Cf. “Diplomatas e Tradutores” em *Oniska* (CESARINO, 2011, p. 103-104) sobre a analogia que os Marubo fazem entre o inalador de rapé *rewe* com as antenas de rádio, o *rewe* é um instrumento para a tradução, pois atualiza/traduz o que está suspenso no virtual.

corpo/maloca de um *vaká* e, com isso, atrair a vingança, acarretando doenças, quer dizer, mata-se um animal sem prestar muita atenção ao seu duplo que espreita por perto. Os *yove*, por outro lado, não possuem corpos/carcaças, eles são tidos como “puro duplo” (*a vakáse*), por conta disso, são sempre bons e, ainda, se responsabilizam em auxiliar os xamãs em seus rituais, tanto é que alguns xamãs são chamados de *yove vake* “filho de espírito” ou *yove romeya* “pajé-espírito” (CESARINO, 2011, p. 35).

Sobre a noção dos mortos, ou espíritos dos mortos, seres nocivos para os vivos, já discutido por Viveiros de Castro, Werlang (2006, p. 172) aproxima o *yochĩ* aos cadáveres naquilo que implica atração dos mortos aos vivos, por isso os mortos, ou a memória deles, são perigosos, eles são solitários, já afirmou Viveiros de Castro, e invejam os vivos, querendo destes justamente aquilo que perderam: a vida (ou o corpo). Por um lado, tudo certo, haja vista que a melancolia é precisamente o sentimento de perda, de algo partido e ausente que nos interessa. Se mostrarmos interesse no morto, vamos atraí-lo ou vamos ser atraídos para ele, seremos levados para o outro lado, vamos nos identificar com o outro e tornar um familiar para ele, ou seja, seremos um morto/espírito; a outra parte perigosa é que o morto pode ser trazido para os demais vivos, a forma de manifestação dele, além de ser visto como pessoa quando a percepção alucina, é a doença²⁰.

Por isso, os *yochĩ* dos Marubo são tão perniciosos quanto o *paitxo* do Ikolen. No entanto, se o conceito de melancolia é útil para nossa argumentação, Werlang (2006, p. 172) dirá o seguinte sobre esse interesse pela/pelo pessoa/objeto perdido: “Em termos psicológicos, é a contrapartida material das reminiscências que impregnam os objetos pessoais e a moradia daqueles que já morreram”. Em outras palavras, Werlang está dizendo que a memória do morto deve ser apagada tão logo ele parta. Ele diz isso pensando nas considerações de Freud (2013) sobre a memória material do espírito, este entendido pelo psicanalista como “projeções dos próprios impulsos emocionais do homem” (FREUD, 2013, p. 92).

Obviamente que não estamos considerando os impulsos freudianos na ontogênese dos espíritos *yochĩ* (ou *paitxo*). Freud relaciona essa memória dos mortos, ou mais precisamente, a presença

20 O *yove* está para a saúde, como o *yochĩ* está para a doença (Cf, MONTAGNER, 1996, p. 25-26).

do morto como esse desejo por um objeto, como um processo patológico da paranoia, que é justamente um desencadear de uma projeção que tenta resolver o problema da perda. Claro que Freud está falando da criação de “projeções” operada “na situação da pessoa em luto pela morte de um ente querido” (FREUD, 2013, p. 93). O que nos interessa não é a ideia de projeção, mas a de percepção.

O candidato a pajé rezador [*kěchĩtxo*] fala em sonho com outrem, mas não o vê propriamente, o entrevê apenas, acha que vê, como se fosse um vivente de carne e osso [...] “Os *raõnayavo* são mesmo sonhadores (*yora namayarvi*)” seguia. Quem não sonha, não sabe pensar – sonha mas não lembra, não entendem o que dizem a ele (CESARINO, 2011, p. 122).

Como se percebe, a pessoa é formada por outras pessoas que se lançam fora do corpo/carcaça, a pessoa se distribui e, por esse motivo, o uso do *rewe* nos rituais xamânicos é importante: “‘microfone’ e ‘antena’, como costumam comparar, o *rewe* é um tradutor, um microscópio ou binóculo, um *soul cacher* e *soul deliverer* (alienador e transportador de duplos)” (CESARINO, 2011, p. 104). Por isso, “Os espíritos, ao aqui chegarem, traduzem seus cantos e falas para a *yorã vana* (‘a nossa fala’), já que suas línguas são tão diversas quanto são os seus povos: do contrário, os parentes não compreenderiam os cantos *iniki*” (CESARINO, 2011, p. 101). Werlang (2006) diz que a “linguagem espiritual” *yové vana*, ou seja, a fala dos espíritos é a música. “Para o caso Marubo, cantar significa ao mesmo tempo incorporar diferenças e ‘excorporar’ parencas com o mundo e dentro dele – isto é, com animais, plantas ou coisas, todos constitutivos etnonímicos – ao longo dum arcabouço temporal” (WERLANG, 2006, p. 177).

Cherõpapa (pajé-rezador *kěchĩtxo*?) recebe em seu corpo/maloca um duplo: “O visitante canta então para que possamos escutá-lo, alegrando esse mundo-morte com seus belos cantos”, como escreve Cesarino (2011, p. 141). Percebemos então que o xamã é meio que ecoa vozes, caso não tenhamos um corpo/carcaça que possa servir de morada/abrigo para outras intencionalidades loquazes, não seria possível escutá-las. Acolher o estrangeiro não é uma generosidade, mas, em certo ponto, uma necessidade. A boa relação com os *yove* ocasiona em cura, e a má relação com os *yochĩ* instaura doenças (patologia, *pathós*, afetação). São os dois modos clássicos de se

relacionar com o estrangeiro, já sinalizado aqui, o par amigo/inimigo ou hostil/hóspede ressoa no par *yove/yochĩ*.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

BHABHA, Homi. Como o outro entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010, p. 292-325.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: _____. **A arte no horizonte do provável**: e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 93-107.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska**: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2011.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Quando a Terra deixou de falar**: cantos da mitologia marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada**: mitos e cantos sagrados dos índios Guaraní. Campinas: Papirus, 1990.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado. In: _____. **A sociedade contra o Estado**: pesquisa de antropologia política. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 132-152.

DURHAM, Eunice Ribeiro. O lugar do índio. In: _____. **A dinâmica da cultura**: ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 297-305.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 13-17.

GARRAMUÑO, Florencia. **Imágenes de sobrevida**: figuraciones del Pueblo yanomami en el arte contemporáneo. El Taco em la Brea, ano 4, v. 6, 191-200, 2017.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GRAÚNA, Graça. **Um flagrante do marginalizado na literatura brasileira**. Porantim, Brasília, n. 216, p. 5, jul. 1999.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONTAGNER, Delvair. **A Morada das almas**: representação das doenças e das terapêuticas entre os Marúbo. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1996.

MONTE, Nietta Lindenberg. **Escolas da floresta**: entre o passado oral e o presente letrado. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

MUNDURUKU, Daniel. **A literatura indígena não é subalterna**. Itaú Cultural, São Paulo, 16 mar. 2018. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

RISÉRIO, Antonio. **Textos e tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

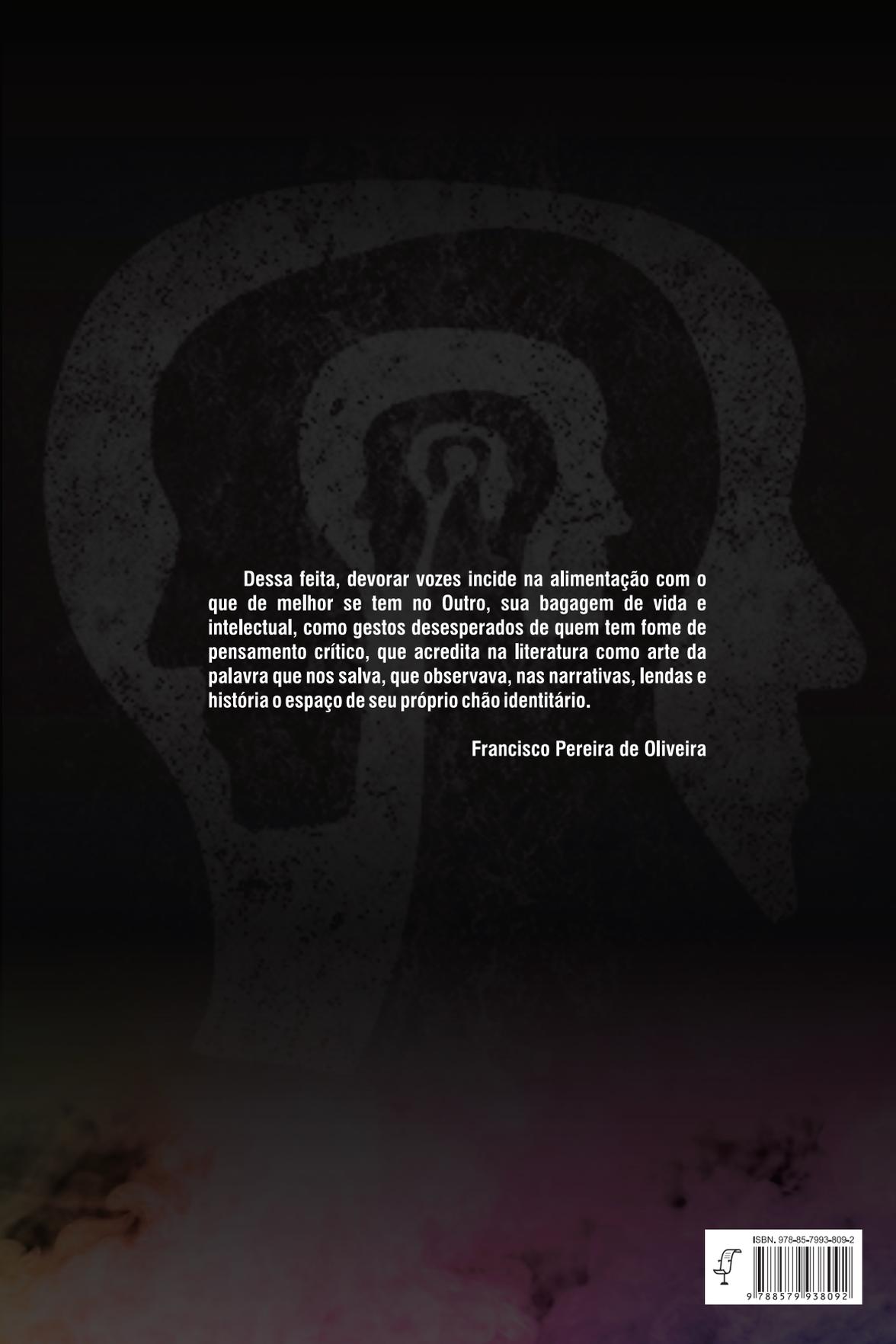
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: EDUEFMG, 2010.

TUKANO, Álvaro. **Coleção Tembetá**: Álvaro Tukano. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

WERLANG, Guilherme. De corpo e alma. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v. 49, n. 1., p. 165-201, 2006.



Dessa feita, devorar vozes incide na alimentação com o que de melhor se tem no Outro, sua bagagem de vida e intelectual, como gestos desesperados de quem tem fome de pensamento crítico, que acredita na literatura como arte da palavra que nos salva, que observava, nas narrativas, lendas e história o espaço de seu próprio chão identitário.

Francisco Pereira de Oliveira

ISBN. 978-85-7993-809-2



9 788579 938092