
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A PAISAGEM E SUAS CONSTRUÇÕES LITERÁRIAS



VOLUME 43 NÚMERO 2

DEZEMBRO DE 2023

[HTTPS://OJS.UEL.BR/REVISTAS/Uel/INDEX.PHP/TERRAROXa](https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa)

ISSN 1678-2054

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Expediente

A *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários* permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002. Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, está classificada no QUALIS como A1 (2017-2020) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes.

A partir de 2022, a revista passou a ter dois números semestrais por volume anual e a ser hospedada em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>.

INDEXADORES E BANCOS DE DADOS: Diadorim, Directory of Open Access Journals, EBSCO; ErihPlus; JURN; LatinIndex; Livre - Revistas de Livre Acesso; Miguilim; MLA Directory of Periodicals e Portal de Periódicos da CAPES.

EQUIPE EDITORIAL: Almir Aquino Corrêa (Editor-chefe), Claudia Carmardella Rio Doce e Barbara Cristina Marques

RESPONSÁVEIS PELO DOSSIÊ: Regina Célia dos Santos Alves (UEL) e André Pinheiro (UFPI)

PARECERISTAS AD HOC DO DOSSIÊ (58): Abílio Pacheco de Souza, Adilson dos Santos, Alex Sandro Martoni, Ana Lúcia Trevisan, Andre Rezende Benatti, Artur Vargas Giorgi, Aurora Aurora Cardoso de Quadros, Bairon Vélez Escallón, Bernardo Bueno, Cecil Jeanine Albert Zinani, Clara Ávila Ornellas, Claudemir Belintane, Davi Pessoa Carneiro Barbosa, Dejair Dionísio, Eduardo de Araújo Teixeira, Elaine Paiva Assolini, Ellen Mariany da Silva Dias, Elódia Constantino Roman, Emílio Carlos Roscoe Maciel, Erick Gontijo Costa, Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Fabiano Tadeu Grazioli, Fabíola Guimarães Pedras Mourthé, Flavio Pereira Camargo, Genilda Azerêdo, Gerson Roberto Neumann, Giuliano Santos, Gustavo Ramos de Souza, Ieda Magri, Igor Rossoni, Joelma Rezende Xavier, Joelma Santana Siqueira, Júlio Cezar Bastoni da Silva, Karin Volobuef, Laysa Silva Beretta, Louise Cardozo da Costa, Luís Fernando da Rosa Marozo, Luiz Carlos Santos Simon, Luzia Aparecida Oliva dos Santos, Márcia de Melo Araújo, Maria Carolina Godoy, Maria da Glória Castro Azevedo, Maria de Fatima do Nascimento, Maria João Albuquerque Figueiredo Simões, Mírian Sousa Alves, Nilcéia Valdati, Pedro Ramos Dolabela Chagas, Priscila Rosa Martins, Regina Helena M. A. Corrêa, Roberto Henrique Seidel, Roniere Silva Menezes, Sandra Vasconcelos, Sérgio Luiz Gadini, Suely Leite, Ulysses Rocha Filho, Vanessa Gomes Franca, Vera Lopes da Silva, Willian André.

E-mail: terraroxa.uel@gmail.com

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO..... 6

REGINA CÉLIA DOS SANTOS ALVES (UEL)
E ANDRÉ PINHEIRO (UFPI)

ARTIGOS

O PENSAMENTO-PAISAGEM EM TRÊS NARRATIVAS PORTUGUESAS DO SÉCULO XX – BOLOR, FINISTERRA E UM BEIJO DADO MAIS TARDE 12

GISELE SEEGER (PUCRS/CNPQ)
E PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI (PUCRS)

“LÂMINAS” DE ROCHA: ALEGORIAS BABÉLICAS DA RUÍNA.....27

DANIEL DE OLIVEIRA GOMES (UEPG)

PAISAGENS, IDENTIDADES, DESLOCAMENTOS: O ROMANCE *IN DER FREMDE SPRECHEN DIE BÄUME ARABISCH* DE USAMA AL SHAHMANI..... 39

DIONEI MATHIAS (UFSM)

SOLIDÃO DA PERSONAGEM-PAISAGEM NA FICÇÃO DE VICTOR HERINGER ... 52

VALERIA ROSITO FERREIRA (UFRRJ)
E PEDRO HENRIQUE CUNHA (UFRJ)

OS SENTIDOS DO SERTÃO: LUGAR E ESPAÇO NA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA E MARIA VALÉRIA REZENDE 65

MÁRCIA MICHELE JUSTINIANO LUIZ (UFRN)
E ANDRÉ TESSARO PELINSER (UFRN)

FIGURAÇÕES DA ILHA NA POESIA DE NATÁLIA CORREIA: DA EXPRESSÃO DA AÇORIANIDADE À BUSCA DA UNIVERSALIDADE.....77

RUI TAVARES DE FARIA (UNIVERSIDADE DOS AÇORES)
E UNIVERSIDADE DE COIMBRA)



BOCAS TORTAS: NATURALISMO SERTANEJO E LITERATURA DAS SECAS NO BRASIL 90

MATEUS DE NOVAES MAIA (UFF)
E CLAUDETE DAFLON DOS SANTOS (UFF)

A MONTANHA E O POETA: UM AVARANDADO PARA OS ANDES EM POEMAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO 103

JÚLIO CÉSAR DE ARAÚJO CADÓ (UFRN)
E ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO (UFRN)

PAISAGEM SUBLIME E PAIXÃO: GONÇALVES DIAS LEITOR CRÍTICO DE TURQUETY..... 116

MARCOS FLAMÍNIO PERES (USP)

O USO TRÁGICO DA PAISAGEM EM WUTHERING HEIGHTS (1847), DE EMILY BRONTË 130

JÚLIA MOTA SILVA COSTA (UNICAMP)
E JEFFERSON CANO (UNICAMP)

A PAISAGEM NA OBRA DE FERNANDO NAMORA: UMA GEOGRAFIA DAS SENSações 141

KARINA CURSINO (UFF)
E SILVIO RENATO JORGE (UFF)

TEXTO LITERÁRIO E AMPLIAÇÃO DE HORIZONTES 157

WELLINGTON RODRIGUES (USP)
E PHABLO FACHIN (USP)

IMAGINÁRIO, MEMÓRIAS E PAISAGENS EM POEMAS DE CORA CORALINA E DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE 178

ANA CAROLINE VOLTOLINI FERNANDES (UNISUL)
E LUIZA LIENE BRESSAN DA COSTA (UNISUL)

PAISAGENS DE PEDRA EM POEMAS ITALIANOS, DE CECÍLIA MEIRELES.....194

ANNY COSTA CHAVES (IFNMG)
E ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA (UNIMONTES/CAPES)

JOSÉ DE ALENCAR E A PAISAGEM ATRAVÉS DE UM DIORAMA..... 209

ANA MARIA AMORIM CORREIA (CECIERJ)

A NATUREZA EM LABIRINTO DE ESPELHOS EM A DESUMANIZAÇÃO, DE VALTER HUGO MÃE 219

CINTHIA LIMONGI (PUCSP)
E VERA BASTAZIN (PUCSP)

A CIDADE E A PAISAGEM DE UMA EXPERIÊNCIA DISTANTE: UM OLHAR EXISTENCIALISTA EM APARIÇÃO, DE VERGÍLIO FERREIRA 230

CLARICE ZAMONARO CORTEZ (UEM)
E MARIA DO CARMO FAUSTINO BORGES (UEM)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

Regina Célia dos Santos Alves¹ (UEL)
e André Pinheiro² (UFPI)

Em um contexto como o atual, em que a ação transformadora e destrutiva humana alcançou índices alarmantes, colocando em risco de maneira cabal muito da vida e das formas do planeta, pensar a paisagem em diversas frentes do conhecimento pode parecer, como afirma Augustin Berque, algo contraditório, pois, para o autor, a existência dos mais diversos dispositivos para pensar a paisagem, como os que hoje já temos elaborados, não diminuiu a crescente ação destruidora do ser humano:

Quanto a nós, ao contrário, nada assegura que sejamos capazes disso. Nunca falamos tanto de paisagem como em nossa época, nunca tivemos tantos paisagistas (aqui no sentido de profissionais do ordenamento da paisagem), nunca publicamos tantos livros de reflexão sobre a paisagem (isso é o que fizemos mais), em resumo, jamais devastamos tanto as paisagens. Somos tagarelas, bons faladores da paisagem, em total contradição com nossos discursos, pois nossos atos caminham em sentido oposto. Quanto mais se pensa na paisagem, mais ela é massacrada. (2023: 16)

Esse fenômeno é bastante preocupante, pois, como afirmam muitos geógrafos, a paisagem constitui uma espécie de registro da passagem do homem pelo mundo. Destruí-la, por conseguinte, seria apagar os traços de nossas experiências passadas, de nossa própria ancestralidade. Essa constatação de Berque, no entanto, não retira a importância e o mérito da paisagem na contemporaneidade e na existência do sujeito humano. Ao contrário, o geógrafo vê naquilo que nomeia pensamento-paisagem – presente desde há muito na história da humanidade, mesmo quando sequer havia um termo para nomear a paisagem –, uma relação íntima, visceral, inseparável entre o Homem e o mundo, expresso de maneira intensa nas paisagens.

Nesse sentido, o pensamento-paisagem convocaria a uma forma relacional de se fazer no mundo, “trajetiva”, fenomênica, distante, portanto, do dualismo cartesiano a orientar, de acordo com Berque, o paradigma ocidental moderno do conhecimento

¹ reginacsalves@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5051-1907>

² andrepinheiro@ufpi.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-1404-9043>



ancorado no etnocêntrico, no geométrico e no mecânico (2023). Em direção semelhante, Michel Collot também reclama um pensamento-paisagem, não exatamente a partir das mesmas perspectivas de Berque, mas de igual maneira entendendo, com a expressão, uma forma de pensamento e conhecimento não dualista e opositiva. Para Collot, na paisagem encontra-se o princípio da experiência, na existência da correlação e não da exclusão:

Ao evocar um “pensamento-paisagem”, eu gostaria de fazer com que se compreenda uma relação com duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos. A justaposição dos dois termos tenta transpor uma forma habitual de poesia e uma das possibilidades propostas pelo pensamento por uma língua como o chinês que, evitando as articulações sintáticas, permite criar enunciados suscetíveis de muitos entendimentos. No sintagma que se tornou título de uma de minhas obras mais recentes, paisagem e pensamento entram em uma relação de aposição, aberto a várias interpretações: permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem. (2013: 12)

Dessa perspectiva, não obstante a polissemia do conceito de paisagem e seu entendimento particular de acordo com a área em que é mencionado, parece haver, sobretudo nos estudos mais recentes, um consenso acerca do aspecto cultural da paisagem, a envolver a experiência do ser com o mundo. A paisagem não é, portanto, um objeto, exterior ao humano, mas uma experiência e um modo específico de ver, sentir e estar no mundo.

No campo da representação, a paisagem necessariamente está ligada a um processo de artialização, a um ato de interpretação e invenção, que a revela como “uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva, seja ela encarnada na tela, em papel ou no solo” (Besse 2014: 14). No trabalho do artista, do escritor no caso, a criação de paisagens pode ser entendida como uma “leitura” que não fala só do mundo material e exterior, mas do encontro do ser humano com o mundo, expondo o próprio sujeito humano em suas crenças, valores, atitudes e buscas.

É na criação artística, dessa maneira, que o pensamento-paisagem, como o compreendem Collot e Berque, parece se manifestar de maneira mais pungente, pois, como afirma Jean-Marc Besse, “É do lado dos artistas e das linguagens novas que eles propõem que, talvez, possamos aprender e apreciar as paisagens nas quais a organização da vida contemporânea nos levou a viver” (2014: 26). Evidentemente, ao longo dos séculos, os escritores criaram determinados arquétipos de representação paisagística que costumeiramente invadem o plano literário, mas ainda assim tais modelos tendem a evidenciar a relação do Homem com o mundo.

Um procedimento bastante recorrente, por exemplo, é retratar a paisagem como uma espécie de metáfora das emoções humanas, dos estados de espírito e até mesmo de determinadas condições sociais. Em muitos casos, a paisagem figura como

espelhamento da índole e do humor das personagens, do narrador ou do eu-lírico. Não se pode esquecer que, no período do Romantismo, a paisagem desempenhou um papel fundamental para a estruturação do imaginário da época. Os escritores românticos viam a paisagem não apenas como uma fonte de inspiração, beleza e verdade, mas sobretudo como uma forma de experienciar o sentimento do sublime e a grandiosidade do cosmos.

Nas abordagens mais recentes, contudo, a paisagem parece ter adquirido uma conotação mais política, pois os escritores contemporâneos frequentemente abordam preocupações ambientais em suas narrativas, usando a paisagem como uma maneira de refletir sobre questões como mudanças climáticas, degradação ambiental e sustentabilidade. No fim das contas, a representação de paisagens no texto literário muitas vezes desempenha um papel crucial para a construção de identidades vinculadas a um determinado lugar ou época, o que já atesta a sua natureza cronotópica.

O presente volume da revista *Terra Roxa e Outras Terras*, com o dossiê “Configurações da paisagem na literatura”, reúne artigos que colocam em cena não apenas discussões contemporâneas em torno da paisagem, mas especialmente a capacidade da arte literária de ser um lugar singular de manifestação do pensamento-paisagem, ao fornecer, de acordo com Collot, “a mais forte expressão deste ‘espaço-vivido’” (2013: 15) que é a paisagem, no qual a fixidez e as oposições são substituídas pelo movimento constante e pela intercambialidade. Em todos os diferentes estudos que compõem o volume, que trazem à cena produções literárias de diferentes gêneros, lugares e tempos, é esse convite a “pensar de um outro modo” (Collot 2013: 11), “trajetivo”, que parece fundamentar as mais diversas paisagens construídas pela literatura.

No artigo “O pensamento-paisagem em três narrativas portuguesas do século XX – *Bocas tortas*, *Finisterra* e *Um beijo dado mais tarde*”, a leitura recai sobre três importantes romances portugueses que se destacam por discutir a fixidez dos lugares tanto da ficção quanto da referencialidade, chamando a atenção para a relatividade e para o movimento de trânsito que os envolve.

Em “Lâminas” de Rocha: Alegorias babélicas da ruína” a leitura parte do livro de poemas *Lâmina*, do autor português Jaime Rocha, e atém-se aos movimentos paradoxais das paisagens criadas pelo poeta, responsáveis pelas discussões em torno da ideia de ruína.

Em “Solidão da personagem-paisagem na ficção de Víctor Heringer”, a investigação centra-se no romance *O amor dos homens avulsos* (2016), do escritor brasileiro Víctor Heringer, a partir da ideia de personagem-paisagem, binômio que sustenta a fusão entre paisagem e personagem e colabora para o desenvolvimento de temas caros ao romance em questão, como o sistema patriarcal, a opressão de gênero, as sexualidades dissidentes e a repressão política.

“Paisagens, identidades, deslocamentos: o romance *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch* de Usama Al Shahmani” investiga, no romance de Shahmani, um questão cara à contemporaneidade: os processos migratórios no mundo atual e a

identidade dos sujeitos. Nesse contexto, a paisagem surge como potência reveladora do ser e do fazer no mundo a partir do outro, dos encontros e desencontros.

“Os sentidos do sertão: lugar e espaço na ficção de João Guimarães Rosa e Maria Valéria Rezende” faz uma leitura comparativa entre *Grande sertão: veredas*, de Rosa, um marco da ficção brasileira de meados do século XX, e o romance *Outros cantos*, de 2016, de Maria Valéria Rezende. A aproximação entre as duas obras parte, sobretudo, da construção do sertão enquanto paisagem, espaço vivido, indelévelmente ligado a uma subjetividade e, portanto, não limitado à materialidade do espaço regional.

“Figurações da ilha na poesia de Natália Correia: da expressão da açorianidade à busca da universalidade” discute os sentidos da ilha na poesia da escritora portuguesa Natália Correia, desde sua condição geográfica e de seus aspectos materiais até suas configurações metafóricas, atreladas tanto à identidade individual da autora quanto a um sentido universal, condição paradoxal desenhada pela palavra em estado de poesia.

“Bocas tortas: naturalismo sertanejo e literatura das secas no Brasil” analisa, a partir de dois romances brasileiros do século XIX, *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, e *Ataliba, o Vaqueiro* (1878), de Francisco Gil Castelo Branco, a passagem de um olhar e de uma imagem eufóricos do sertão desenhados pelo idealismo romântico para uma construção mais desencantada do espaço sertanejo assolado pela seca.

“A montanha e o poeta: um avarandado para os Andes em poemas de João Cabral de Melo Neto” apresenta um estudo da paisagem andina em poemas de João Cabral, resultantes de viagens diplomáticas do escritor por países andinos entre os anos de 1979 e 1981, a maioria deles publicados em *Agrestes*. Na elaboração das paisagens do lugar, fica evidente a interpenetrabilidade entre o externo e o interno, o ser e o mundo.

“Paisagem sublime e paixão: Gonçalves Dias leitor de Turquety” investiga as razões da presença marcante do escritor Édouard Turquety na obra *Primeiros Cantos*, de Gonçalves Dias, e seu desaparecimento nas obras posteriores, dado que parece confirmar uma busca poética outra empreendida pelo escritor maranhense em seus escritos seguintes no alcance do sublime.

“O uso trágico da paisagem em *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë”, aborda a construção e a significação da paisagem no romance da escritora britânica a partir da interrelação entre o lugar, as personagens e as situações por elas vivenciadas. Nesse movimento, a paisagem carrega a potência do elemento trágico que permeia a narrativa.

“A paisagem na obra de Fernando Namora” investiga a importância da ideia de pensamento-paisagem na obra do escritor português. Para tanto, analisa pinturas e poemas do autor em que a paisagem é elemento catalisador de um diálogo interartístico.

“Texto literário e ampliação de horizontes” apresenta uma proposta de atividades aplicadas ao ensino básico e tem por objetivo a formação do leitor. Em um primeiro

momento, as atividades são direcionadas para a leitura da paisagem em poemas e, num segundo momento, para o exercício dos alunos na compreensão de seus próprios lugares enquanto espaço vivido, ao mesmo tempo interno e externo, individual e coletivo.

“Imaginário, memória e paisagens em poemas de Cora Coralina e de Carlos Drummond de Andrade” propõe uma leitura comparativa entre os poemas “Becos de Goiás”, Cora Coralina, e “Cidadzinha qualquer”, de Drummond, analisando, nos dois textos, os vínculos entre paisagem, memória e imaginário conformados pela linguagem poética.

“Paisagens de pedra em *Poemas Italianos*, de Cecília Meireles, analisa o movimento do olhar da poeta na construção das paisagens do outro lugar, no caso a Itália. Na leitura, o destaque é dado à pedra, não apenas uma materialidade, mas importante elemento simbólico na construção das paisagens estrangeiras.

“José de Alencar e a paisagem através de um diorama” propõe uma leitura instigante das obras *Iracema* e *Ubirajara* ao aproximar as construções paisagísticas feitas por Alencar nos dois romances aos dioramas, comum nos museus do século XIX. Como os dioramas, as paisagens alencarianas podem ser entendidas como um quadro realístico do cotidiano, expressando uma necessidade característica da época em que foram produzidas.

“A natureza em labirinto de espelhos em *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe” analisa o romance do escritor português contemporâneo. Na leitura feita da obra, destaca-se o movimento relacional entre a personagem Halla e a natureza da Islândia na experiência da paisagem estrangeira.

Por fim, “A cidade e a paisagem de uma existência distante: um olhar existencialista em *Aparição*, de Vergílio Ferreira” aborda a constituição das paisagens e imagens no romance do escritor português, as quais traduzem a experiência da tensão de um mundo urbano moderno.

De certo modo, esse conjunto de artigos revela não apenas a importância da paisagem para a construção do texto literário, mas sobretudo a sua relevância para se promover uma interpretação consistente da condição humana. Com efeito, paisagens são uma espécie de texto que carrega valores e sentidos diversos; ler o mundo através das paisagens envolve a compreensão de fatores de ordem material, cultural e simbólica. E adentrar no texto por meio desses espaços significa caminhar pelas bases mais sólidas de nossa existência.

OBRAS CITADAS

BERQUE, Augustin. *O Pensamento-paisagem*. Trad. de Vladimir Bartalani e Camila Gomes Sant’Anna. São Paulo: EDUSP, 2023.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo. Exercícios de paisagem*. Trad. de Anne Cambe. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O PENSAMENTO-PAISAGEM EM TRÊS NARRATIVAS PORTUGUESAS DO SÉCULO XX – BOLOR, FINISTERRA E UM BEIJO DADO MAIS TARDE

Gisele Seeger¹ (PUCRS/CNPq)
e Paulo Ricardo Kralik Angelini² (PUCRS)

RESUMO: *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, e *Um beijo dado mais tarde* (1990), de Maria Gabriela Llansol, são obras já paradigmáticas no contexto da narrativa portuguesa do século XX. Orientadas por diretrizes estéticas, temáticas e ideológicas distintas, todas as três participam dum contexto geral de mutação dos paradigmas tradicionais de construção narrativa e põem em xeque a verdade e a acessibilidade dos referentes, projetando, para além da ficção, modos de percepção menos unívocos e categoriais – tais modos de percepção, que contrariam “as dicotomias habituais do pensamento conceitual”, Michel Collot designa-os por “pensamento-paisagem”. No interior desses universos narrativos, são sobretudo as dimensões espaciotemporais as responsáveis por sustentar o problema da referencialidade em ficção e estimular as personagens (e o leitor) a confrontarem-se com o caráter de construto dos universos narrativos e com a ficcionalidade dos referentes.

PALAVRAS-CHAVE: Pensamento-paisagem; *Bolor*; *Finisterra*; *Um beijo dado mais tarde*.

THE THOUGHT-LANDSCAPE IN THREE PORTUGUESE NARRATIVES OF THE 20TH CENTURY – BOLOR, FINISTERRA AND UM BEIJO DADO MAIS TARDE

ABSTRACT: *Bolor* (1968), by Augusto Abelaira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), by Carlos de Oliveira, and *Um beijo dado mais tarde* (1990), by Maria Gabriela Llansol, re already paradigmatic works in the context of Portuguese narrative in the 20th century. Guided by distinct aesthetic, thematic, and ideological principles, they all participate in a general context of the mutation of traditional narrative construction paradigms and challenge the truth and accessibility of referents. They project modes of perception that are less univocal and categorical, contradicting “the usual dichotomies of conceptual thinking.” Michel Collot designates these modes of perception as “thought landscape.” Within these narrative universes, spatiotemporal dimensions play a crucial role in sustaining the problem of referentiality in fiction, compelling characters (and readers) to confront the constructed nature of narrative universes and the fictionality of referents.

Recebido em 27 de dezembro de 2022. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

¹ giseleseeger@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-2866-7053>

² ricardokralikangelini@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7096-0109>



1. A INSEPARABILIDADE DO TEMPO E DO ESPAÇO: ESTADO DA ARTE

“A inseparabilidade do espaço e do tempo na literatura é sugerida”, como assinala Marie-Laure Ryan (2012), “pelo conceito polissêmico de ‘cronotopo’ de Bakhtin (1938), pelo ‘mundo do texto’ de Paul Werth (1999), pelo ‘mundo da história’ de David Herman (2005) e pela ‘diegese’ de Gérard Genette (1972)”³. No entanto o que se revela ao longo da história desses conceitos é uma aguda assimetria, como já assinalara Gabriel Zoran: “a literatura é basicamente uma arte do tempo” e “embora ninguém hoje afirme isso tão descaradamente quanto Lessing (1974:102-115) o fez, a dominância do fator tempo na estruturação do texto narrativo continua sendo um fato indiscutível” (1984: 310)⁴. Por outro lado, “a existência do espaço é empurrada para um canto, por assim dizer. Não é totalmente descartada, mas também não tem um significado reconhecido e um *status* claro no interior do texto” (Zoran 1984: 310)⁵. Tal assimetria na relação entre as duas categorias “é evidente não apenas em seu *status* no texto, mas também na extensão do progresso pesquisa sobre esses conceitos” (Zoran 1984: 310)⁶. Isso porque, ao tratar-se do tempo, em geral se fala na mais evidente correlação entre a estruturação do texto e a do mundo, ao passo que é mais difícil tratar do espaço nesses termos:

Quaisquer que sejam os termos específicos usados na discussão sobre o tempo, eles sempre serão dominados pela oposição básica entre o tempo do texto e o do mundo. [...] Os vários possíveis relacionamentos no interior desses pares de componentes podem criar uma ampla gama de categorias, com base nos modos de correlação [...] e sobre tipos específicos de desvio da estrutura “natural” do tempo (como contração, inversão da ordem temporal etc.). (Zoran 1984: 310)⁷

É com base na distinção entre o plano temporal da “história” e o plano temporal do “texto”, com efeito, que Gérard Genette, no seu *Discurso da narrativa* ([1972], 1995), estabelece os critérios de *ordem*, *duração* e *frequência*, sendo ordem o confronto entre “a ordem de disposição dos acontecimentos ou acontecimentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos

3 The inseparability of space and time in narrative is suggested, among other ideas, by Bakhtin’s (1938) polysemic concept of ‘chronotop’e, by Werth’s (1999) ‘text world,’ by Herman’s (2005) ‘storyworld’, and by Genette’s (1972) ‘diégèse’”.

4 Literature is basically an art of time. Although no one today would state this as baldly as Lessing (1974:102-115) did, the dominance of the time factor in the structuring of the narrative text remains an indisputable fact”.

5 The existence of space is pushed into a corner, so to speak. It is not altogether discarded, but neither does it have a recognized and clear-cut status within the text”.

6 This lack of symmetry in the relationship between space and time is evident not only in their status in the text, but also in the extent of the progress of research on these concepts”.

7 The difficulty apparently lies in one basic difference between space and time in narrative. One may speak of time in terms of the correlation between the structuring of the text and that of the world, [...]. The various possible relationships within these pairs of components can create a wide range of categories, based on the modes of correlation [...] and on specific types of deviation from the “natural” structuring of time (such as contraction, reversal of temporal order, etc.)”.

ou segmentos temporais na história” (Genette 1995: 31), duração o grau de “isocronia” entre narrativa e história (Genette 1995: 86) e frequência “as relações de repetição entre narrativa e diegese” (Genette 1995:113). Essa distinção pressupõe uma correlação entre a temporalidade do mundo e a temporalidade da história, que o discurso subverte em maior ou menor grau. O espaço, segundo essa concepção, é muito mais uma dimensão da história do que do discurso e por isso essa dimensão ficou relegada a um segundo plano. Ao tratar do espaço, Genette equaciona essa dimensão à descrição, distinguindo entre suas funções *decorativa* (por seu aspecto de “pausa” e “recreação” narrativa) e *explicativa* ou *simbólica* (por indiciar ou confirmar aspectos da psicologia da personagem), ou seja, para a genetteana narratologia, o espaço teria uma função principalmente acessória e auxiliar.

No mesmo sentido, James Phelan e Peter J. Rabinowitz afirmam que “as perguntas sobre o espaço (*setting*) das narrativas de ficção são importantes e teoricamente desconfortáveis” (2012: 84)⁸ e que, apesar de alguns esforços notáveis anteriores, foi “apenas recentemente, como resultado do trabalho de David Herman, Susan Stanford Friedman e outros, que a teoria da narrativa começou a abordar questões mais sofisticadas sobre espaço e cenário e a dar-lhes a atenção que merecem”⁹.

O fato é que, não obstante tomados separadamente para fins de conceitualização teórica, tempo e espaço são igualmente cruciais na estruturação dos mundos narrativos. No caso do romance, a interligação fundamental das relações espaciais e temporais, como nos ensina Mikhail Bakhtin, envolve mais do que a representação dessas duas dimensões. Nele, o “espaço torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial”, sendo preenchido pelo sentido da vida do “herói” e entrando numa “relação essencial” com ele e o seu destino (Bakhtin 2014: 242). Michel Collot concebe a interdependência entre esses três elementos (espaço, tempo e personagem) em termos da constituição de um “pensamento-paisagem”. A paisagem é, para Collot, “uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade” (2013: n. p.), oferecendo-nos “um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade” (2013: n. p.).

2. O PENSAMENTO-PAISAGEM EM *BOLOR*, *FINISTERRA* E *UM BEIJO DADO MAIS TARDE*

Bolor (1968), de Augusto Abelaira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, e *Um beijo dado mais tarde* (1990), de Maria Gabriela Llansol, são obras já paradigmáticas no contexto da narrativa portuguesa do século XX. Orientadas por diretrizes estéticas, temáticas e ideológicas distintas, todas as três participam

8 we acknowledge that questions about setting are both important and theoretically uncomfortable”.
9 it is only recently, as a result of work by David Herman, Susan Stanford Friedman, and others, that narrative theory has begun to take up more sophisticated questions about space and setting and to give them the attention they deserve”.

dum contexto geral de mutação dos paradigmas tradicionais de construção narrativa e põem em xeque a “verdade” e a “acessibilidade” dos referentes, projetando, para além da ficção, modos de perceber o mundo menos unívocos e categoriais. No interior desses universos narrativos, são sobretudo as dimensões espaciotemporais as responsáveis por sustentar o problema da referencialidade em ficção.

Nas três obras, a indissociabilidade das dimensões tempo e espaço está desde logo inscrita no propósito motor das enunciações narrativas: o *refazimento* de histórias. Por *refazimento* designa-se, antes de mais, o redimensionamento da noção de real que nessas narrativas sempre acompanha o ato rememorativo. Em *Finisterra*, a todo o instante, as personagens se debatem contra o falseamento da memória e da percepção. O homem que percorre a casa sabe bem que, não obstante seu empenho em recuperar o passado com o rigor de quem mede (cartografa) cada esconso, sua memória de menino tem muito de ficcional — “Quem te contou a história? Eu estava lá, não estava? Eras muito pequeno e a aranha muito grande. Deves tê-la aumentado como aumentaste os grãos de areia” (Oliveira 2003: 17). A mesma consciência da ficcionalidade da memória exhibe-a narradora d’*Um beijo dado mais tarde* — “O que eu acabei de me lembrar pode ser só um quase real, é que ninguém, senão eu, assistiu à realidade tal qual ela era” (Llansol 2016: 30) — e Humberto, em *Bolor*: “Falar aqui do Carissimi não seria muito mais significativo acerca dos nossos verdadeiros sentimentos do que toda aquela verborreia por mim inexactamente transcrita numa condensação semelhante às do *Reader’s Digest*, com palavras e ritmos jamais utilizados por qualquer de nós?” (Abelaira 2005: 22).

Nesse redimensionamento, está implicada ainda a valorização do próprio processo de conversão da matéria vivencial em escrita. Nas três obras, a linguagem se faz, ostensivamente, espaço. É um atributo constituinte da linguagem o fato de possuir um espaço próprio, “porque ela é um sistema de relações; porque seus constituintes possuem concretude sensorialmente apreensível”, como assinala Alberto Luis Brandão. O que os três romances fazem, entretanto, é “coloca[r] em primeiro plano a sensorialidade dos signos que a compõem; concede[r]-lhes o poder de se projetarem como espaço” (Brandão 2013: 254).

Bolor, que se desdobra quase completamente em narração simultânea, joga com a impossibilidade da isocronia entre narrativa e história: “guardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário [escrevo que guardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (e escrevo que guardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário —... —)]. — Estiveste a pensar que...? (Escrevo: “Estive a pensar que...?”)” (Abelaira 2005: 135).

Por sua vez, a narradora d’*Um beijo dado mais tarde* sabe que a palavra é quase sempre o ponto por onde foge o sentido: “Tudo agora são contradições, cegueira onde se cruza o escuro. ‘Caem as árvores’, pensa; mas a metáfora é uma fuga ao sentido, uma pequena chama que só permite a compreensão passageira do que está a ler” (Llansol 2016: 39).

Para as figuras dos três romances, tempo e espaço anteriores à escrita foram “reais”, mas estão em vias de perda, indiferenciação ou deslocamento — apenas para serem restabelecidos como “referentes da linguagem”, “o resíduo ou vestígio do real”, para empregar os termos de Linda Hutcheon (1991: 188). Isto é, nenhuma das experiências encenadas desagua em qualquer forma de assunção da inexistência do referente, mas na sua relativa “inacessibilidade” (1991: 189), a não ser por meio da linguagem.

Em *Finisterra* todas as representações da paisagem são tentativas de reter a paisagem (o referente) que o tempo vai implacavelmente indiferenciando. No desenho do menino, as proporções e os tons do jardim foram alterados à força das sensações e da imaginação infantis: “demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo” (Oliveira 2003: 13). A pirogravura da mãe é uma “gravura abstracta”, embora repita “com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem” (Oliveira 2003: 12); já na fotografia do pai, esta passa por “[u]m processo (evidente) de indiferenciação. Apagadas as linhas (os contornos), para falar ainda de paisagem, tem de imaginar-se uma névoa fina com a lua a nascer ao fundo. Ou supor (talvez) a lupa fosca e colorida (rosa a amarelecer)” (Oliveira 2003: 110). Não diferente é o que se passa com a paisagem-história refeita pelo homem, como diz ele próprio ao menino que fora: “Confundes duas ordens de sonhos, esqueces metamorfoses irremediáveis, unificas o tempo, não consultas ninguém” (Oliveira 2003: 32).

Em *Bolor*, Humberto supõe que, trocando-se a pessoa pelo ser de texto (a personagem), seria mais fácil descobri-la em sua verdade mais íntima. Conforme a escrita avança, entretanto, a crença na possibilidade duma substituição (do referente pelo signo linguístico), se não é de todo abandonada, enfraquece. Leio, nesse sentido, este questionamento:

“És insubstituível? Mais: precisaria de te substituir — a ti, que não és tudo, mas és muito — caso te perdesse?” Observo esta frase inúmeras vezes, leio-a e volta a lê-la, examino-a por todos os lados, por cima e por baixo, à direita e à esquerda, como se estivesse a observar uma caixa de fósforos:



(Abelaira 2005: 127-128)

Se, por um lado, a mulher se afigura substituível a Humberto, pois, em última análise nada parece verdadeiramente seu (nem os brincos, feitos em série, nem as palavras, socialmente aprendidas), por outro, mesmo a sua verdade mais aparente escapa por entre as páginas do diário, porquanto a “sua forma exacta, a forma objectiva, acessível a todos os observadores” (Abelaira 2005: 127), tal como a da “frase-coisa” (Abelaira 2005: 127) pronunciada, é incontornavelmente “outra” (Abelaira 2005: 127), diferente da que Humberto dispõe numa sucessão de frases sobre a página. Isto é, Maria dos Remédios é insubstituível na medida em que a escrita exclui a realidade-pessoa que procura captar.

N’*Um beijo dado mais tarde* a narradora alude a um “extremo” que, situado entre a “casa morta” (a casa da infância, onde reinara a impostura da língua) e a “Nuvem Pairando” (figura de texto), sobe à matéria narrativa por um “enorme espaço debruado pelo tempo” (Llansol 2016: 85). Para subir um tal extremo à matéria narrativa de um livro, é preciso que esse livro seja feito de “substâncias de tempo absolutamente diferentes” (do tempo da casa familiar). Nele, encarnam “flores”, o que “dá testemunho” “não só do espaço”, mas “também da cor”, porquanto “só na cor azul liquefeita” a narradora “aceitaria ser o companheiro filosófico” (Llansol 2016: 85) que iria brincar com Témia. Noutras palavras, somente um texto “na margem da língua” (Castello Branco 1998: 4) — texto em que o tempo-espaço está também liquefeito, porque a língua está prestes a abolir sua própria impostura constituinte — poderia acolher a história extrema que então nasce.

Assim, no processo de *refazimento* que atravessa as três narrativas, não se trata, simplesmente de transpor o tempo-espaço da história no tempo-espaço da escrita, mas de permiti-lo ingressar noutra, como por uma espécie de “artimanha” ou “truque”, para utilizar os termos do narrador principal de *Finisterra*: “E retiro o nome que chamei à maquete. Artimanha, não. Truque tem outra dignidade: é como dizem os ilusionistas” (Oliveira 2003: 86).

Uma vez ingressados no texto, tempo e espaço passam a operar segundo leis próprias, cuja estruturação discursiva não é um procedimento à parte da experiência das figuras. Em *Bolor*, a constante alusão ao papel e às esferográficas expõe um paralelismo entre a progressão diegética, com seus problemas de natureza epistemológica, ontológica e afetiva a aprofundarem-se cada vez mais, e a dimensão espaciotemporal que tais problemas vão tomando ao longo das páginas. Dito doutro modo, quanto mais as páginas se preenchem de tinta azul, preta ou roxa, mais os dilemas das personagens se aprofundam. Em função da transferência da ação dum tempo-espaço vivencial para um tempo-espaço textual, na primeira página, Humberto se diz “perturbado, muito mais perturbado por essa página [a cento e quinze, vindoura] do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas” (Abelaira 2005: 9). Consciente da operação de conversão que no diário se opera, descortina a dissimetria entre o espaço (gráfico) do texto e a extensão física do espaço real, assim como entre o tempo da experiência, o tempo da escrita e o tempo da leitura:

Faço contas: eu, uma autêntica negação para a aritmética: quantos quilómetros somam as linhas escritas até hoje? A duzentos e oito centímetros por página, trinta páginas: sessenta e dois metros. Fico espantado com estes números tão pequenos! Depois de escrever tanto — pensava eu — teria deixado para trás muitos quilómetros de tinta. Sessenta e dois metros! (Abelaira 2005: 27)

Em *Finisterra* a história, tal como a maquete e outros simulacros da paisagem, é análoga a um “esquema topográfico” cuja medida é o “próprio passo” (a memória, a perspectiva) do homem que a constrói: “Tiro as medidas necessárias à elaboração do esquema: distâncias entre os móveis; limiar das portas; comprimento e largura das salas, quartos e corredor. [...] Reduzo as medidas a uma unidade diferente: o meu próprio passo” (Oliveira 2003: 65). Entre essas medidas, estão, naturalmente, tempo e espaço, não menos artificialmente agenciados no discurso do que a areia das dunas sobre o tampo da mesa. A história, tal como nos chega, não é senão um arbitrário ordenamento gráfico-espacial de papéis reunidos menos pelo sentido do que pela sua materialidade: “diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres” (Oliveira 2003: 41).

O presente do indicativo, recobrando a todos os eventos num processo de indiferenciação, instaura um aqui-agora intemporal, como se fosse a casa um reduto apartado do tempo, impressão que a presença dum halo de luz a circundá-la só faz reforçar. Por consequência, a figuração dos seres que povoam esse tempo-espaço também se desvincula dos constrangimentos do real: podem o homem e seu duplo (a criança) habitarem então sob o mesmo teto; pode a velha criada cruzar por entre os nós do tempo e surgir diante do homem como “vulto quase fluido” (Oliveira 2003: 107), como pode a criança esgueirar-se por entre as áleas para assistir ao contato da mulher (do homem) com os peregrinos. Uma tal amplificação das possibilidades ontológicas não se estabelece, no entanto, sem algum grau de perda, já que as figuras, ao rasurarem a cronologia, a linearidade, a não-reversibilidade e a separabilidade perdem em contornos, nitidez e inteireza.

N’*Um beijo dado mais tarde* as figuras vivem e sabem-se a viver num tempo-espaço em *sobreimpressão*. Para Llansol, a sobreimpressão é principalmente um modo de ver o mundo, como lemos em *Lisboaleipzig I*: “Sei hoje que é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram ter comigo: ‘concebe um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes’” (1994: 125). No espaço textual d’*Um beijo dado mais tarde*, com efeito, os tempos também se indiferenciam, desde logo o presente, o passado e o futuro da História (e da história, a primeira, familiar) ramificam-se sobre uma só rede: como mencionado anteriormente, figuras como Maria Adélia, Filipe, Témia e a Quimera dividem seu espaço-tempo vivencial com Bach, Aossê (Pessoa) e Isabel (Isabel de Aragão), numa interação que oblitera as fronteiras da cronologia e da espacialidade históricas. As palavras sobre a página são, nesse texto, como uma espécie de corte no tempo (casa separada do mundo por um halo de luz, para estabelecer uma analogia com *Finisterra*), que instaura um espaço sem tempo, ou, antes, um espaço onde diferentes tempos coexistem harmoniosamente. Para Sônia Helena Piteri (2010), este texto cria um “espaço textu-

al onde pelejam as palavras que partem do escrevente rumo ao legente, que, por sua vez, absorve-as, propiciando que elas ressoem (30).

Em *Bolor a casa* é o correlato existencial da relação conjugal, e a saída dela corresponde a mais uma tentativa de libertação do hábito. Como o adultério, constantemente sugerido, é um modo de flertar com o imprevisto e a novidade, fugindo à “descolorida, monótona e uniforme rotina do cotidiano e das relações conjugais” (Coelho 1973: 92):

Talvez a nossa casa esteja gasta, já não sabemos encontrar-lhe nenhum prazer, nenhum estímulo, de tal modo nos habituamos a ela... E naquele restaurante ao qual íamos tão poucas vezes (era caro) a novidade impelia-nos a observá-lo, a descobrir pormenores novos, cores, cadeiras, pessoas, músicas, sabores, cheiros, o mar ali debaixo da janela, e essas coisas envolviam-nos e, envolvendo-nos, despertavam-nos um para o outro. (Abelaira 2005: 24)

Pode-se ainda ler essa saída como o próprio ingresso na escrita, já que também ele deriva do impulso de “descobrir pormenores novos”, fazendo “despertar” um para o outro Humberto e Maria dos Remédios. Numa dimensão mais abrangente de interpretação, estendida ao contexto de produção de *Bolor*, pode-se ler o desejo de evasão da casa como uma saída dum modo de escrita cristalizado em direção a uma desestabilizante aventura narrativa, assim como a um desejo de “saída” do enclausuramento histórico-político.

Isso porque há neste romance, muito marcadamente, um *mundo social*, para além das paredes doméstica, mesmo que dele se esquivem as personagens. Figuras como Lyndon B. Johnson, De Gaulle e Chu en-Lai, por exemplo, sem participar da intriga íntima, são participantes duma História que corre em paralelo com a intriga central e diretamente a afeta, porque vem lembrar às personagens seu papel (ou antes, sua ausência de papel) no mundo externo. Não se trata, pois, dum mundo desenraizado da realidade tal como a conhecemos. As personagens se apresentam como “homens vulgares”, isto é, “persegue[m] uma idéia de homem, com sua vocação de verdade e uma idéia de linguagem, possível de transparência, ou seja, em continuidade com o mundo ‘real’” (Arêas 1972: 91), ainda que a experiência diária da escrita venha sempre de encontro a essas ideias. “O que o personagem não se permite saber”, como observa Vilma Arêas, “é a validade [...] da existência da ‘verdade’ entendida como meta-discurso [...] e a si próprio coloca desconsoladamente a ideia de nunca alcançá-la: ‘... tu próprio ao escrever não passarás também da tua própria superfície’” (1972: 8). Ora, a “resposta” que tais personagens “não ousa[m] dar (articulando corretamente a pergunta) se prende à ameaça que isto representa aos seus fundamentos ideológicos”, quais sejam, “o humanismo em seu caráter tradicional e ‘cultural’”, que, no nível da enunciação, traduz-se na crença na “representação clássica”, traída pela própria experiência da escrita (como Arêas observa, trata-se em *Bolor* de dupla traição: no nível do enunciado, “a marcação do livro gira ao redor de uma convencional estória de amor-traição”; no nível da enunciação, o homem é traído pela “representação

clássica e nela perece com seu deus” (1972: 92-93). A “resposta” que essas personagens dão ao perecimento dessas crenças “se resolve em silêncio e desalento”, isto é,

o movimento da narração nega o teorema que ele arma deste modo, caracterizando tal desalento como próprio de uma ideologia de classe que não pode se desvencilhar de suas paredes: “é boa desculpa o sistema fascista em que vivemos, pois nos dá um alibi para nada fazermos”. Daí a teoria do pessimismo (se eu não estou no centro da História, se esta se faz sem mim, porque nada posso fazer, nada vale a pena), que é o mau-humor (ou “mauvaise-conscience?”) de um essencialismo compreendido como impossível, porém saudoso. (Arêas 1972: 92)

Prosseguindo na analogia, enquanto o “nada fazermos” de Humberto lembra continuamente uma necessidade interna de *fazer*, de dar vazão a sua “certa energia política”, no plano da enunciação narrativa o contínuo *fazer e desfazer* da história pelo narrador (ou pelos narradores) pode ser lido como alusão, reminiscência dum modo de representação tornado inviável pela própria matéria e objetivo do diário – *decifrar, desvendar, conhecer a verdade*.

Em *Finisterra* a casa familiar indiferencia-se: no seu interior, há “cera delida”, “galerias de caruncho”, “pó” e “manchas de humidade nos tectos”. No jardim, há “abandono”: são informes “os montões de silvedo, buxo descabelado, urtigas e flores selvagens”; lembram “anões velhos, doentes” as palmeiras, “com suas folhoas emaranhadas” (Oliveira 2003: 9). A gisandra, planta carnívora de potencial igualmente indiferenciador, vai percutindo os alicerces e devorando o que diante de si encontra. De sua parte, a paisagem externa por onde cruzam os camponeses peregrinos, incansavelmente perseguida pelos habitantes da casa, é, ao contrário, sinal de abertura, movimento e esperança:

Então, estamos quase a chegar.

Quando ultrapassarmos as árvores. E transpô-las sem um incêndio, só por um milagre.

Quem falou em milagres? Olhem aquelas aves, lá em cima, imóveis sobre o mundo. Não pairam, não batem as asas. Estão suspensas porque Alguém as suspende.

Ou crucifica no tecto do céu.

Sinal de redenção? (Oliveira 2003: 118)

Por um lado, do ponto de vista da costura ideológica da obra, a indiferenciação espaciotemporal da propriedade familiar corrobora o sentido do fim do tempo histórico-social duma média burguesia desde o princípio condenada à ruína, enquanto a peregrinação dos camponeses reforça a prospecção dum mundo livre da exploração: “Qualquer dia a canga (a paciência) acaba”, dizem os bois à aproximação da lupa do homem, “Esperança, vai havendo” (Oliveira 2003: 34).

Por outro lado, em *Finisterra*, como em *Bolor* e *Um beijo dado mais tarde*, os movimentos de saída e nomadismo ficcionalmente encenados podem ser lidos como a abertura para diferentes experiências narrativas e, mais amplamente, como um convite para pensar doutro(s) modo(s).

Isso porque, como Osvaldo Manuel Silvestre observa, a obra de Carlos de Oliveira sofre um deslocamento de planos, que transfere a noção de progresso do universo social para o textual. Nos termos de Silvestre,

Os primeiros livros – quer as colectâneas poéticas, quer os romances – fortemente devedores da leitura marxista da modernidade, propõem um progresso aferido pelo estádio final de uma sociedade sem classes, a qual exige ao poeta um papel na vanguarda da História. A partir de *Sobre o lado esquerdo*, e num caminho que culminará em *Pastoral* e *Finisterra*, a ideia de progresso desloca-se porém para o plano textual, naquilo que é uma integração, algo inesperada num autor provindo do neo-realismo, nos cânones estéticos do Modernismo, para os quais o valor da obra depende da sua capacidade para empurrar a fronteira do Novo ao encontro do desconhecido. Que esta deslocação se dá sobre uma crescente reticência quanto à possibilidade de um progresso concebido segundo a teoria marxista, é algo que se afigura razoavelmente evidente a quem contraste os primeiros livros com os derradeiros. (1996: 30)

Esse deslocamento não corresponde, no entanto, ao “esvaziamento da dimensão política da obra de Oliveira em favor de um trabalho textual intransitivo e (auto) suficiente” (Silvestre 1996: 30), tampouco a uma total rejeição do marxismo: “em Carlos de Oliveira há a certa altura a constatação de uma resistência ou indiferença da História ao marxismo, que passa então a desempenhar a função de uma alegoria (de uma estética) a qual propõe a revolução como modelo ou virtualidade teórica”. Daí que a História não seja nessa obra nem uma “referência” nem um “conteúdo”, “mas, antes, e mais profundamente, a instável forma de representar esse conteúdo ou referência, evidenciando como todo olhar pressupõe uma teoria, e uma política, do olhar” (Silvestre 1996: 30). A “politização da arte”, que nutria a poética neorrealista e a própria produção inicial desse escritor, deixa de ser, nesse caso, uma “questão de conteúdos” para se tornar uma questão de forma, uma “política da forma” (Silvestre 1996: 30), como a designa Silvestre. Noutro texto, o mesmo crítico aprofunda esse argumento afirmando que “O pós-marxismo de Oliveira não é seguramente um anti-marxismo ou, menos ainda, um não-marxismo; assim como o seu ‘textualismo’ não é um pós-realismo, no sentido de um abandono sem mais da referência” (Silvestre 2011: 76). De fato, “o pós, em Oliveira, é quase sempre da ordem do alongamento e prolongamento [...], razão pela qual a metáfigura que domina esta obra é a da revisitação, em todos os seus alótipos: reescrita, refundição, reedição, etc.” (Silvestre 2011: 76). Trata-se, pois, também no nível ideológico, de obra que olha retrospectivamente a si mesma, concebendo-se como versão possível. Se, como sublinha Luís Mourão, “A casa destruída, como interrupção da história de uma família é [...] um fim *in media res*, quer dizer, a possibilidade de agenciar uma história diferente, diferen-

temente estruturada, uma história que vem depois do fim” (2011: 37), também as velhas “ilusões sem as quais não há começo” (2011: 76) ocorrem a esse romance como que depois do fim, atravessadas por olhar (auto)crítico e revisionista.

Nesse sentido, pode-se constatar que as três narrativas desfazem e refazem constantemente o mundo e a linguagem usual, projetando o que Michel Collot designa por um “pensamento paisagístico” — o pensamento “que transgride [sic] as dicotomias habituais do pensamento conceitual, não só as do sensível e do inteligível, do visível e do invisível, mas também as do sujeito e do objeto, do espaço e do pensamento, do corpo e do espírito, da natureza e da cultura” (2013: n.p.).

Para escapar à alternativa entre o construído (as representações artísticas) e o dado (o modelo que a arte mimetiza), Collot concebe a paisagem como “o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação” (2013: n. p.), “um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (2013: n. p.). “O olhar”, para Collot, é “o que transforma o local em paisagem”, a qual “constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis”. Olhar é simultaneamente “um ato estético” e “um ato de pensamento”, porquanto “[a] percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem para se fortalecerem e se renovarem” (Collot 2013: n. p.).

Em *Bolor* nenhuma dimensão espaciotemporal assume tão concretamente sua qualidade paisagística quanto as páginas do(s) diário(s) íntimo(s), porquanto nelas se manifesta o implacável encontro entre a experiência vivida e as percepções particulares. Daí, em sentido contrário, o impulso de resistência das figuras, que insistem na “exteriorização de si”, como se esse esforço pudesse neutralizar as tintas da percepção, instituindo a continuidade entre os fenômenos e sua representação verbal: “Lembro-me, vejo-me como se estivesse fora de mim próprio e de fora de mim próprio pudesse observar-me” (Abelaira 2005: 59). Como Vilma Arêas sublinha, “[a] dialética do dentro e do fora, em termos de personagens, é resolvida [melhor diria, talvez, que as personagens *tentam* resolvê-la] pela escritura, que se apóia no modelo arquitetônico (cf. discurso sobre o Piazza dei Miracoli, p. 88)” (1972: 89), como num tal fragmento como este se pode observar: “se a tua alma é a tal vida íntima cuja existência se deseja ignorada pelos outros, então este caderno é a tua alma, uma alma susceptível de ser vista, sólida, azul, azul num corpo branco” (Abelaira 2005: 32). Escusado é assinalar que, ao fim e ao cabo, a tentativa de divorciar percepção e representação não resulta senão em desconsolo: “Sherlock Holmes, procurei decifrar-te [...], mas em vez de te apanhar no fim da meada [...], ao contrário, foi a mim que me encontrei, como se Sherlock Holmes descobrisse ser ele o criminoso” (Abelaira 2005: 15).

Em *Finisterra* só existe *paisagem* porque há *povoamento*, isto é, inscrição da percepção na paisagem. Quanto ao relato, este *povoa-se* principalmente pela memória do adulto, pelas impressões sensoriais e da imaginação criadora da criança; quanto aos estratagemas (desenho, fotografia, maquete e pirogravura) que “duplicam” o espaço exterior da casa (o jardim, a floresta, as dunas), estes levam impressa em si

a própria situação dos observadores-artífices numa terra na iminência do fim. Como em *Bolor*, há nesse empenho pela fixação da paisagem um similar esforço de “exteriorização”, que discursivamente se manifesta no rigor descritivo que atravessa toda a narração: *Finisterra* é um romance predominantemente descritivo. Como observa Maria Alzira Seixo, “[e]ncontramos nesse romance três tipos de descrição, de acordo com as matérias consideradas: descrição da paisagem natural, descrição do interior da casa e descrição das atitudes dos seres humanos que a habitam (que a habitaram)” (1986: 118). Mas se o objetivo do narrador adulto é “medir”, “avaliar”, “conhecer” e “calcular com rigor” (Oliveira 2003: 10) a casa e o mundo, logo se descobre “o malogro” desse projeto: representar não é afinal fixar mas irradiar sentidos” (Seixo 1986: 74). Não fortuitamente, um tal malogro é acompanhado pela deterioração do espaço, que progressivamente se indiferencia, como a escapar à tentativa de fixação.

N’*Um beijo dado mais tarde* a paisagem é menos uma dimensão física do que “um espaço de possibilidades”; “[é] o espaço do acontecer, que é o modo dinâmico do ser”, como a define João Barrento (2007: 28). Também no texto llansoliano o exterior das figuras não é uma dimensão observável, antes uma dimensão com que mantém uma constante e direta interação, como se pode ler neste excerto em que “um isolado sofrimento ‘só e maravilha sutil’” da narradora desenrola-se como paisagem, “local aberto ao mar da língua” (Llansol 2016: 59), ocupando o lugar da paisagem física:

O canto de Témia desejava, a partir desse momento, o prazer de ser a amante de um Filipe encerrado na colina onde atracara a Nuvem Pairando, e eu desejava distanciar-me do local de encantamento para ver realçada a admiração soberana que a colina me causava; assim, um isolado sofrimento «só e maravilha» subtil, principiou a desenrolar-se como paisagem, no lugar da paisagem. Era um local aberto ao mar da língua, que é um mar, e impregnado por ele, para onde os objectos que me rodeavam principiavam a dirigir-se em passos ínfimos, em instantes de distância. (Llansol 2016: 59)

Num tal caso, a paisagem não resulta, como se pode observar, da inscrição das disposições internas das figuras no espaço, como ocorre em *Bolor* e *Finisterra*. A proposta de Llansol é mais radical: não há, entre o espaço e as figuras d’*Um beijo dado mais tarde* uma relação metonímica, pois que a paisagem efetivamente se desdobra como paisagem, com ele se move e transforma.

Entretanto, se nada parece haver para além do crivo das percepções particulares de cada um dos narradores, essa ancoragem pessoal verificável nos três universos narrativos “não faz do mundo sensível um *idio cosmos* e da paisagem um espaço puramente privado”, porquanto “o horizonte que o identifica com meu campo visual manifesta também sua irreduzível exterioridade e sua abertura a outros pontos de vista” (Collot 2013: n. p).

De fato, o aproveitamento do encontro entre espaço-tempo e percepção auxilia na sustentação dos seus fundamentos ideológicos. Para Alberto Luis Brandão,

O tensionamento da representação espacial — enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto — se dá precisamente pela radicalização do significado da ação de transpor, a qual passa a ser entendida como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização. Trata-se, portanto, de uma ação política. (Brandão 2013: 40)

No romance de Augusto Abelaira, “[o] que o personagem não se permite saber (e, para ele, a narração finda interrogativa) é a validade (valor operacional intransferível) da existência da “verdade” entendida como meta-discurso [...] e a si próprio como desconsoladamente a hipótese de nunca alcançá-la” (Arêas 1972: 91). A “resposta” que a personagem não “ousa dar”, mas que o movimento da narração comunica ao leitor, “se prende à ameaça que isto representa aos seus fundamentos ideológicos: o humanismo em seu caráter tradicional e ‘cultural’” (Arêas 1972: 91).

Em *Finisterra* Carlos de Oliveira ressignifica (sem abandonar) motivos temáticos recorrentes em sua obra (a luta de classes, a exploração da terra e dos camponeses, a aridez das relações afetivas). Nesse romance, como em *Bolor*, a pretensa tentativa das personagens de reter um mundo em processo de indiferenciação se “resolve” menos pelas personagens do que pelo próprio movimento da narração. Assim como o homem, o menino, a mãe e o pai, o escritor perspectiva, no seu último romance, os vetores ideológicos dos quais se nutre a totalidade da sua ficção como por uma lupa ou como quem assiste a uma projeção cinematográfica, sugerindo que a História (a paisagem) seja menos uma “referência” ou um “conteúdo” fixável, do que “a instável forma de representar esse conteúdo ou referência, evidenciando como todo olhar pressupõe uma teoria, e uma política, do olhar”, como a designa Osvaldo Silvestre (1996: 32).

Já na obra de Maria Gabriela Llansol ensaia-se “uma das maiores possibilidades da experiência poético-literária e humana: a de transgredir a normose instaurada pelo princípio de identidade predominante na razão ocidental e no pensamento categorial filosófico-científico-político-religioso”. Com as figuras d’*Um beijo dado mais tarde*, projeta-se na experiência da paisagem “uma experiência do mundo onde tudo é ainda e simultaneamente possível, como no primordial tempo do Sonho das cosmogonias indígenas” (Borges 2019: 49).

Criando-se e transformando-se o tempo-espaço ao sabor dos desejos e disposições internas das figuras, todo o universo narrativo é regido por um princípio de inseparabilidade — nenhum dos seres, tempos e espaços existem isolada, permanente ou independentemente, o que, em termos ideológicos, constitui uma “clara alternativa à hegemonia do princípio de identidade no pensamento ocidental clássico e ao seu projecto metafísico-científico-político de cristalizar a experiência e percepção do mundo em formas fixas que se possam irredutivelmente distinguir, classificar e subordinar” (Borges 2019: 53).

Em síntese, pode-se afirmar que, por seu empenho de refazimento do mundo e da linguagem, as figuras de *Bolor*, *Finisterra* e *Um beijo dado mais tarde* são, a seu modo, “*paysageurs*” e “paisagistas”, para empregar os termos de Collot (2013: n. p.):

tanto experimentam empiricamente a paisagem habitada quanto (re)criam-na — e a si próprias — ao recriá-las. Em função dessa interdependência, a paisagem projeta-se como dimensão de produtivos questionamentos da relação entre linguagem e realidade e de significativa amplificação dos modos de perceber o mundo, isto é, o fenômeno da paisagem é, nas três narrativas, também uma forma de pensamento, por meio da qual as figuras do texto lançam-se (sem que haja nisso contradição) para fora e ao encontro de si.

OBRAS CITADAS

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Lisboa: Presença, 2005.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *A cicatriz e o verbo: análise da obra romanesca de Augusto Abelaira*. Lisboa: Casa da Medalha, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014.

BORGES, Paulo. Mundo imaginal, espaço edênico e metamorfose em Ibn 'Arabī e Maria Gabriela Llansol. *El Azufre Rojo*, Murcia, n. 6, p. 42-54, 2019. Disponível em: <https://revistas.um.es/azufre/article/view/378371/263521>.

BRANDÃO, Alberto Luis. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUESCU, Helena. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Palavra em ponto de p. Paulo de Andrade & Sérgio Antônio Silva, orgs. *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. 47-58. Disponível em: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/11/umcorpo1-site.pdf>.

COELHO, Nelly Novaes. Consciência histórica de uma geração. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973. 81-118.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Porto: Assírio e Alvim, 2012.

MOURÃO, Luís. O fim in media res. Osvaldo Manuel Silvestre, org. *Depois do fim*. Nos 33 anos de *Finisterra*. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011. 25-45.

PHELAN, James & Peter Rabinowitz. Narrative Worlds. Space, Setting, Perspective. James Phelan et al. orgs. *Theory and Interpretation of Narrative*. Ohio: The Ohio U P, 2012. 84-92.

PITERI, Sônia Helena de O. Raymundo. O espaço libidinal da escrita e da leitura em Llansol. Sérgio Vicente Motta & Susanna Busato, orgs. *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. 27-35. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/gm87z/pdf/motta-9788579830990.pdf>.

RYAN, Marie-Laure. Space. Peter Huhn. *The Living Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2012. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>.

SEIXO, Maria Alzira. Paisagem e narração em Finisterra de Carlos de Oliveira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986. 115-12.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. História e direito natural em Finisterra. Paisagem e Povoamento. *Depois do fim. Nos 33 anos de Finisterra. Paisagem e Povoamento*, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011. 75-85.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Introdução. A cena da escrita: o público e o privado. Carlos de Oliveira. *Trabalho Poético*. Braga: Angelus Novus, 1996. 21-105.

ZORAN, Gabriel. Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, Durham, v. 5, n. 2, p. 309-335, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1771935>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

“LÂMINAS” DE ROCHA: ALEGORIAS BABÉLICAS DA RUÍNA

Daniel de Oliveira Gomes¹ (UEPG)

RESUMO: O presente ensaio trabalha o conceito de ruína desde o poeta português Jaime Rocha. Busca-se efetivar uma análise ruinológica da obra *Lâmina* (2014), lançado pela editora Língua Morta, teorizando a partir dos vários textos teóricos da obra *Ruinologias: Ensaios sobre destroços do presente*, de 2016, lançado pela editora da UFSC. Tomando o assunto filosófico da paisagem na “alegoria da ruína”, centra-se a análise, em especial, sobre o seu derradeiro poema, nesta obra, intitulado, justamente, “Ruínas”. Jaime Rocha tenta tornar a ruína uma fluidez. Porém, uma fluidez paradoxal. Rocha produz uma decomposição poética, num olhar que caça os fragmentos, os detritos da paisagem. Ele cria cenários onde tanto um clima de paz quanto um clima de conflito convivem. Há tanto a suspensão do passado, quanto o seu resgate arquitetural pela poesia. Isso tudo nos possibilita levantar relações entre Jaime Rocha e autores que se debruçam sobre a alegoria da ruína por uma perspectiva benjaminiana.

PALAVRAS-CHAVE: Jaime Rocha; Babel; ruínas; poesia.

ROCHA’S BLADES: BABELIC ALLEGORIES OF RUIN

ABSTRACT: This essay engages with the concept of ruin as articulated by the Portuguese poet Jaime Rocha. Employing a ruinological analysis, we scrutinize Rocha’s work, *Lâmina* (2014) published by Língua Morta, drawing on the theoretical framework presented in *Ruinologias. Ensaios sobre os destroços do presente* (2016), printed by Editora da UFSC. Centering on the philosophical theme of the landscape as the «allegory of ruin» our analysis particularly focuses on Rocha’s final poem in this collection, titled ‘Ruínas.’ The poet endeavors to imbue the concept of ruin with a sense of fluidity, albeit a paradoxical one. Through poetic decomposition, Rocha’s gaze seeks out fragments and detritus within the landscape, constructing scenarios that oscillate between a climate of peace and one of conflict. The simultaneous suspension of the past and the architectural rescue through poetry contribute to a nuanced exploration of the allegory of ruin. This examination allows us to establish connections between Jaime Rocha’s approach and the perspectives of authors investigating the allegory of ruin within the Benjaminian tradition.

KEYWORDS: Jaime Rocha; Babel; ruins; poetry.

Recebido em 16 de fevereiro de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

¹ setepratas@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0325-9846>



A RUÍNA, UMA FLUIDEZ ESTAGNADA

Chamo a atenção a um volume declamativo, quiçá escrito para ser lido em voz alta, trata-se do livro *Lâmina* (2014), de Jaime Rocha, lançado por Língua Morta em apenas 200 exemplares. Vem a ser uma obra de poesia entrecortada em “ciclos”, cujos poemas são lidos como melopéias em pedaços: fragmentos elegíacos carregados do estilo descritivo próprio do autor, pleno de olhar melancólico, repetindo imperativas imagens naturais. Obra confeccionada na obsessão temática pela morte e a memória em destroços. O livro pode ser lido seguindo os ciclos, a formar uma possibilidade interpretativa maior, como uma espécie de conto lírico, ou não, pode ser tomado sem ser diacronicamente, pinçando os poemas entre os ciclos e criando um roteiro pessoal, um outro ciclo.

Tornar a ruína uma fluidez, talvez uma fluidez narrativa, um escoamento, o fluidizado de imagens despojadas, me parece ser o objetivo do poeta. Mas, e sempre, uma fluidez estagnada, como se verá (o paradoxo que postulo). Não é um rio que corre, é um rio parado. Após o “ciclo das aves”, o “ciclo do vento”, o “ciclo da música” e “o ciclo dos erros”, a obra finaliza com uma elegia dedicada à poeta Sylvia Plath e Elizabeth Siddal (modelo e musa que posava para pintores pré-raphaelistas, no séc. XIX), duas belas mulheres que tematizaram muito plasticamente a morte em suas artes. A última parte desta elegia de Jaime Rocha intitula-se, justamente, “Ruínas” e é dela que as análises deste artigo zelarão mais. “Ruínas” começa e finda com o tema da morte (a das mulheres que se banhavam “para nunca mais voltarem”). Próprios de todo livro, os nós de detalhamentos que circulam e unem os temas ruína e morte. Mas, neste poema, um corvo aparece como todas as manhãs, em um espaço de morte, a procurar larvas, sob este amontoado paisagístico de pedras (ruínas), e cheiros azeitados, putreficados, de outros corvos, ou algo que os atrai, por gerações. Duas forças se cruzam, uma vertical, vinda de cima, na figura do corvo que “poisa” junto ao amontoado de pedras e, outra, a força rastejante, rasa, de um rio esverdeado com peixes mortos. Observe-se a primeira estrofe:

É um espaço de morte onde vai um corvo
comer todas as manhãs. Poisa junto
ao amontoado de pedras e procura no meio
da vegetação algumas larvas e o cheiro
de outros corvos. É um cheiro novo, azeitado,
que consegue surpreender quem para um carro
junto a uma montanha. (Rocha 2014: 103)

Entre estas ruínas laminadas de Jaime Rocha, um rio estagnado com peixes mortos e objetos de ferro e plásticos exhibe o seu verde viscoso. Objetos que, portanto, são apenas detritos artificiais inúteis que não se decompõem, continuam resistindo na paisagem babosa e isolada, como rastros humanos em um lugar sem vida; lugar em que o verde não é de vegetação visível, ou menos visível que suas larvas, como se estas larvas representassem a morte do rio, esse *corpus* tombado, do rio (que é tam-

bém a poesia, a linguagem, vale imaginar). E a estranheza perpassa também o que é audível, postos os sons súbitos que desaparecem. Constate:

Nessas ruínas passa um rio que está sujo
e que mostra ao longo das margens mais
de duzentos peixes mortos. É um rio esverdeado
sem vegetação, apenas com uma baba, onde
os corvos vão beber. Tem sons que desaparecem
de repente. Dentro dessas ruínas existem vários
objetos de ferro, outros de plástico. (Rocha 2014: 103)

No entanto, a terceira estrofe denuncia/anuncia uma ordem: no canto mais antigo dessas ruínas, há a casa dos corvos (os poetas ruinólogos, penso eu), de onde se vê o horizonte acinzentado. Este tom plúmbeo, constante em sua poesia, aqui, no último poema do livro, reitera a ideia de amontoado de destroços que tornam a fluidez estagnada, reforçando a impressão simbólica da ruína em seu viés negativo, mas associado ao movimento calmo da própria existência natural. Um repentino silêncio entrecorta a paisagem e, para dizer isto, se descreve, ao avesso, que são os sons que desaparecem. Não importa que sons são estes, pois é no silêncio de sons desaparecidos que surge, subitamente, esta ausência como presença. O rio podre, porque a putrefação é um dos estágios da decomposição natural, mas um dos estágios do ciclo da vida, o ciclo de renovação, mesmo na água parada. Para Jaime Rocha, quero crer, a composição poética é, em verdade, de-composição, o que, mais adiante, aprofundarei melhor com teorias do conceito de ruínas que almejo abordar:

Tudo está ordenado conforme o seu tempo de uso
e o espaço que ocupam. A um canto que é o canto
mais antigo das ruínas existe já uma grande
quantidade de musgo e cogumelos castanhos
dispersos subindo por uma árvore. É a árvore
dos corvos e é dali que se vê o horizonte,
umas vezes deserto outras com um vento
acinzentado. Os objetos de plástico mudam
de sítio e de cor durante a noite. Quase sempre
são levados pelos ratos para um esconderijo
escavado na terra, sem saída. (Rocha 2014: 103)

Na quarta estrofe, tal ruína pode ser refletida tanto no rio cheio, quanto no vazio. Trata-se de uma ruína de detritos, uma realidade putrefata embora as palavras bem pudessem omitir bordando alguma lenda. Mas, não exatamente nesta poesia. E assim pode ser a poesia, como suspensão arqueológica da História, também uma poesia da ruína como detritos, onde os corvos raros podem beber água das manhãs. Evidentemente, a ruína traz uma relação com a morte, no entrelaçar do sagrado e

do sinistro, para se pensar benjaminianamente. E, aqui em Rocha, também com a palavra poética:

É um rio podre, embora nas palavras se possa
inventar uma lenda com um monge de branco
e uma estátua enfeitada de organdi, cheirando
a tabaco. Quando está cheio, ele reflete
as ruínas com exatidão, as cores, os volumes,
os ácidos, uma temperatura quase quente,
como se as pedras e o barro fervessem para dentro.
Quando seca, as crostas aparecem circulares,
levantadas pelos bichos. E toda a força da terra
então resplandece chamando os lenhadores
e os machados. Os corvos fogem no chão do rio.
Uma cobra de água rodopia da nascente para a foz,
amaciando as ruínas. (Rocha 2014: 104)

A LINGUAGEM EM DE-COMPOSIÇÃO

Produzir uma poesia que se de-componha, evitando um teor lendário que altivasse o real para o sentido do “belo”, da sublimação geral do constructo. Logo, a ruína em Rocha não assumiria uma sublimação histórica, pois as palavras não fogem aos detalhes, ao microfísico, ao polo mais descritivo e melancólico do que a um contar bem-aventurado. É por isto, quiçá, a imagem dos corvos famintos e atentos entre as ruínas, uma imagem daqueles que são capazes da melancolia artística, onde este rio seco dá uma outra “vida” ao espaço morto e, então, elementos surgem: a cobra de água, musgos ou cogumelos castanhos compõe tal presença microfísica de uma vitalidade possível no espaço dos destroços. Mas, há uma gama de diferenças entre os dois momentos em que o rio reflete os escombros do Fora, diferenças de odores, das cores e formas, dos volumes, da temperatura, das crostas de terra, das margens do rio, do comportamento dos corvos, etc... Amaciando as ruínas, a cobra de água surge no exato momento em que aparecem os lenhadores (a presença humana, com machados, é negativa, a imagem da serpente reflete isto, também). Rocha sutilmente critica o progressismo que devassa o rio. A obsessão humana pela exploração que, no poema, na efígie de lenhadores e machados, espanta os corvos (os poetas, os inúteis). São os lenhadores que, enfim, roem o rio, a fantasmática presença humana.

Em Rocha, há uma particularidade do desastre, muito bem definida pelo olhar poético. Aliás, para ele, o olhar poético tem mesmo tal função. Afinal, a mirada do escritor, desde tal concepção ruinológica, evita a generalidade, evita a globalidade, ele pende para a decomposição, para o fragmento, para valorização da lasca particular, dos cacos, dos detritos, das particularidades que a poesia focaliza. Não se trataria apenas de mais subjetivismo, mas de valorizar as coisas como sendo sempre

inéditas como realidade, sempre uma nova queda. É como se em um desastre, este olhar literário pudesse compreender as ruínas com mais especificidade e mais veracidade. Para ilustrar, o poeta numa entrevista, quando perguntado sobre a função poética num mundo onde tudo parece repetível, semelhante, decai ao tema da ruína imediatamente:

Um grupo de mineiros soterrado numa mina, não é igual ao de um grupo de jovens presos numa gruta, embora pareça, para o cidadão comum, um mesmo tempo de observação e um mesmo conteúdo de perigo ou até na geografia do lugar idêntico. Dá a ideia de que o facto se repete. Ou num terremoto, num marmoto, numa onda gigante, numa guerra, pode haver a tendência de se desvalorizar porque já não é inédito. Assim como, duas mortes, vinte, duzentas, duas mil, pode significar o mesmo para quem recebe a notícia. O papel do poeta, do escritor é interpretar o acontecimento e inscrevê-lo no seu tempo. (Rocha 2018: 4)

Na estrofe final, noto a sedução da memória, o eu-lírico, quase este narrador em delírio descritivo, reitera que o rio e os corvos de que fala existem nas ruínas em questão. E a prova é tautológica, ou seja, a de que os corvos bebem água todas as manhãs. O rio tem esta sedução:

Esse rio existe nas ruínas, não está desenhado
num livro. Os corvos que lá vão também existem
porque bebem a água todas as manhãs. E isso
é um alimento sedutor. Alguém escreveu a tinta
junto à árvore do canto mais antigo das ruínas.
É onde antes iam mulheres lavar roupa
e se banhavam mergulhando com os corvos,
quase sempre para nunca mais voltar. (Rocha 2014: 105)

Os corvos, os leitores, os poetas, buscam e nutrem-se nas ruínas, as ruínas da memória, a inspiração...

ROEDURAS DO RIO

O olhar do poeta não é o olhar-águia do historiador ou João-de-barro do arquiteto, olhar altivo ou construtor, mas sim o da queda, o dos corvos curiosos caídos no rio podre, nas ruínas, catando larvas. A literatura de Jaime Rocha é carcomida de múltiplas referências que remetem às leituras e funções poéticas da modernidade. O olhar poético para Rocha vem a ser o olhar peculiar após a tragédia, um olhar munido de capacidade descritiva singular, mirada que surge após a ruína, que alcança ler a estagnação e o movimento da ruína, que deve partir do desmoronamento. É um olhar

atemporal, capaz de roer e desvelar a selvageria humana, o que a “alma esconde”, como ele mesmo diz:

O olhar do poeta é o primeiro e o último possível, após a tragédia, após a morte e a danificação do mundo, o morticínio humano, o genocídio e a agonia dos povos, restam poucas palavras no universo para serem escritas, lidas, ditas. Essas são as palavras deixadas ao poeta, porque ele sabe ler a vida que sobra de um modo único, singular, sabe descobrir o texto que ilustra a selvageria humana, ou seja, o que a alma esconde, envergonhada. (Rocha 2018: 4)

Se o que se vê em Jaime Rocha é um rio corroído, registrada à tinta em uma árvore ao canto por uma testemunha (um “alguém”), como a ruína roída pelo ciclo das águas e dos homens, gostaria de pontuar a relação mais específica entre ruína e roer (tomando não exatamente as aves de Rocha, os corvos, mas os insetos da literatura moderna). Ana Luiza Andrade, em seu ensaio “A Modernidade de uma Linguagem em Ruínas: contra-arquiteturas”, começa lembrando a clássica dedicatória de Machado de Assis ao verme que primeiro o roesse. Roer e ruína encontram-se, neste ensaio, de modo tão natural que se tornam quase uma coisa apenas, em suas diversas análises e remissões.

A imagem do inseto na Literatura moderna, como animal que procede politicamente em sua invisibilidade, seu desaparecimento, e, nesse sentido, a Modernidade, o funcionalismo, o progressismo que parasita o trabalho humano, a exploração industrial de “operários das ruínas”, como poria Augusto dos Anjos, por exemplo, ou os vagalumes sobreviventes de Didi-Huberman. Lembrando que, deleuzeanamente, uma literatura menor é marcada por uma gestualização desterritorializada, ou desterritorialização, a relação com o lado animal. Acaba por ser um tema pluridimensional do próprio gesto poético de uma literatura menor. Partindo de Kaminski Kohn, Ana Luiza Andrade supõe que “é o que caracteriza escritores ou poetas que tentaram desmontar as máquinas alienadoras que compõe o sistema, descobrindo suas carcaças podres por meio do bicho-palavra” (Andrade 2016: 357). Nisso, a relação com insetos é suscitada na estética moderna, seja citando imagens metamórficas em Dalí, gravuras de Ana Elisa Dias Baptista, ou fragmentos desconstrutivos de Osman Lins, Ana Luiza Andrade postula um inventário analítico em que a decadência literária, ou estética, é associada às paisagens entocadas em ruínas e onde tanto o devir humano dos insetos é posto à tona quanto um devir-máquina ou devir-inseto é acionado no humano.

Trata-se de uma herança do homem subterrâneo, roído e corroído, roedor e corrosivo, como paradigma da urbanidade e das ruínas fatais da civilização, desde os clássicos modernos, reestruturada em Jaime Rocha. Revelação, eu diria, de um carcomido mundo interior, a partir de um imaginário circular antigo e, igualmente, marcado pela obscuridade, pelo intimismo. O que é próprio da visão-ruína, da visão-insectoide, do eu-lírico, constante em muitos autores das vanguardas portuguesas e brasileiras que almejaram essa potencialização do *phatos*, no sentido de demonstrar, desconstruti-

vamente, os escombros tanto interiores quanto exteriores. Escombros desde o “casulo”, qual seja, a perspectiva negativa do espaço. Como diz o próprio autor:

Quando escrevo revela-se um mundo interior dominado pela violência, por um imaginário antigo e amoral. Não penso que seja um caso de esquizofrenia patológica. Trata-se simplesmente de camadas do ser, círculos do inferno que se vão tornando mais assustadores à medida que descem para a obscuridade e para a intimidade. (Rocha 2017: 398)

Homem que, no poema “Ruínas”, surge na aparência sugestiva dos lenhadores (no ciclo das águas de um rio podre, seco, em destroços e crostas circulares levantadas por bichos) e vem a ser o mesmo homem em devir implicado como praga danificadora de paisagens e subjetivações da modernidade. Como no ensaio de Ana Luiza Andrade, em que os poetas são ressignificados em função do estilo e de uma zootecnia criadora de escombros, por exemplo “trabalho do cupim de João Cabral de Mello Neto” que ao descrever-se em versos pensa-se como engenhosidade de cupim, roendo-se contra si próprio, como espécie neobarroca de deslocamento na modernidade. A construção do casulo-ruína é uma formulação subterrânea de uma paisagem bichada, tal como em Jaime Rocha. Trata-se de uma desconstrução da paisagem, espaços, fórmulas, nomadismos, casulos, fundamental pelo lado ruinoso da criatividade moderna, a ponto de identificar a modernidade na potencialização do destroço (utilitário ou não).

Ana Luiza Andrade retorna ao tema do inseto, vendo-o na alegoria corroída da pós-humanidade, volta aos pressupostos de sua formação deleuzeana ao agenciar o inseto ao devir-máquina, o “*milieu*” dado como um refrão rítmico do animal, ou seja, a cadência que funda a ruína. Seja a rítmica de um morcego como máquina de ecolocação que se orienta por onda sonar ou a arquitetura da ruína dada por modo “transdutivo”, físico, experiencial, e não dedutivo, a sincronia natural com o espaço pode ser notada como contraarquitetura. A contraarquitetura existe no devir-animal e na arte. Do mesmo modo, em Jaime Rocha, quero me permitir notar que ocorre uma contraarquitetura da ruína, trazendo a relação negativa com a morte e uma relação positiva com o ciclo de um rio que existe e é descrito nas ruínas. Como notaríamos, por exemplo, no romance “A Loucura Branca” (2001), o estilo de Jaime Rocha prioriza, impõe, justamente a descrição dos detritos e produz entulhos de imagens, personalizando a natureza circundante e a desalmando. Rocha é, também, um roedor de paisagens e memórias.

Rocha se localiza pelo efeito sonar dos fragmentos. A dimensão da fragmentação alegórica, como se vê em Benjamin:

E ainda hoje não é óbvio que ao representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, a alegoria seja o contrário polar do símbolo, mas por isso mesmo sua igual. A personificação alegórica obscureceu o fato de que sua tarefa não era a de personificar o mundo das coisas, e sim a de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como

pessoas. Nisso a intuição de Cysarz foi muito aguda. “O Barroco vulgariza a mitologia antiga para nela injetar figuras, e não almas: o estágio supremo da exteriorização, depois da estetização ovidiana e da secularização neolatina dos conteúdos hierático-religiosos. Nenhum sinal de espiritualização do corpóreo: a natureza inteira é personalizada, mas não para ser interiorizada, e sim, ao contrário, para ser privada de sua alma”. (1984: 209)

SIMMEL E A PAISAGEM DA RUÍNA COMO TRAGICIDADE CÓSMICA

Outro ensaio interessante para essa visita, na recente obra *Ruinologias*, organizada por Ana Luiza Andrade; Rodrigo de Barros e Carlos Capela, é o antigo ensaio “A Ruína”, de George Simmel, manifestando, no início do séc. XX, a arquitetura como uma arte especificamente distinta das demais, posto que apenas nela haveria um certo equilíbrio entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza. Benjamin também distingue exponencialmente a arte da arquitetura da arte literária, tomando a literatura clássica como referência (e, distingue, igualmente, de outras estéticas, como a pintura e o cinema), por exemplo, ao finalizar o ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, afirmando:

A tragédia surge com os Gregos, para se extinguir com eles e, só séculos após, fazer reviver as suas “leis”. A epopeia, cuja origem se situa no alvorecer dos povos, expira na Europa com o fim da Renascença. A pintura de quadros é uma criação da Idade Média, e nada garante a sua existência eterna. Mas a necessidade humana de um abrigo é duradoura. A arquitetura nunca parou. A sua história é mais antiga do que a de qualquer outra arte, e a sua capacidade de se actualizar é importante para qualquer tentativa de compreensão da relação das massas com a obra de arte.” (Benjamin 1955: 35)

Dá-se a ruína, *a priori*, quase como o domínio vingativo das forças naturais sobre as artes humanas, uma “tragicidade cósmica” cuja decadência incita o olhar ao melancólico. Assim, olhar a ruína é uma experiência solitária, e também, pela melancolia, levada à tendência microfísica do foco (como a mirada dos corvos de Jaime Rocha catando larvas no rio baixo).

Em Simmel, a arquitetura é, então, “a vitória mais sublime do espírito sobre a natureza” (Simmel 2016: 95). Antes de explorar melhor a perspectiva simmeleana dentro desta noção de ruína como experiência solitária, íntima, noto que a lei da ruína é instigar um ponto de vista acerca do espírito arquitetônico como uma nova legitimidade no espaço. Mas, esta nova legitimidade passa por uma subjetividade alegórica, como é possível ver nos estudos do barroco alemão em Benjamin. Tal como o olhar poético-cinematográfico de Cesário Verde ante a modernidade em ruínas, percebendo os minúsculos detalhes da arquitetura moderna em seus versos em *flânerie* descritiva. Interessante que Jaime Rocha confessa em entrevista que a maior parte de suas in-

fluências literárias, os seus “clássicos” de leitura, para assim se pensar na concepção de Ítalo Calvino, foram autores modernos ou que inspiraram os modernismos e as vanguardas poéticas. Note-se que Rocha não deixa de citar Cesário Verde entre seu rol seletivo de leituras referenciais:

Os autores que mais me inspiraram, já enquanto jovem escritor, para além dos referidos foram os surrealistas e expressionistas misturados com os românticos e os simbolistas: Breton, Elouard, Péret, Aragon, Cocteau, Verlaine, depois Rilke, Holderlin, Byron e os portugueses Antero do Quental, Cesario Verde, Mario de Sá Carneiro, Antonio Maria Lisboa, Cesariny, etc. (Rocha 2017: 397)

Ou, por exemplo, no Brasil, Augusto dos Anjos, operário da ruína, ao notar a civilização como ruína: “Ah, minha ruína é pior do que a de Tebas! / Quisera ser, numa última cobiça/ A fatia esponjosa de carniça/ que os corvos comem sobre as jurubebas...” (Anjos 1996: 67). Aqui, nesta estrofe de “Tristezas de um quarto minguento”, em Augusto dos Anjos, os corvos aparecem também representando a morte como em Rocha. A relação da morte e ruína não deixa de ter correspondência com a de roer e ruína. A *flanerie* do simbolismo de Augusto dos Anjos que notava as ruínas físicas e estruturais do Brasil do sec. XIX, e as notava intimamente, tal como Cesário Verde igualmente notava no efeito de uma cinemática soturna, as cenas transformadas da urbanidade ocidental moderna, em um questionamento existencial que via a ruína do mundo na decadência da existência. Bem como espreitava, detalhadamente, na melancolia do espaço em progresso, o confronto com sua subjetividade baudelairiana, também dada em ruínas existenciais. No soneto “A Psicologia de um vencido”, Augusto dos Anjos insistia, neste mesmo âmbito de desmoronamento íntimo, em sua autodefinição soturna e nas suas ruínas interiores associadas ao pressentimento da morte:

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme - este operário das ruínas -
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra! (Anjos 1996: 7)

Vermes (também em Rocha) alimentam-se da fluidez estagnada das coisas mortas (em Augusto dos Anjos, “sangue podre das carnificinas”), operários roendo e caçados pelo poeta (corvos), para a descrição de uma paisagem íntima, o pressentimento de morte. A mescla entre pedaços de desmoronamento, decomposições do espaço criado pela arte da arquitetura, e, por outro lado, o crescimento incontrolável da vegetação, das forças naturais rivalizando com os despojos, enfim, tudo isso, cria uma inteligibilidade do olhar disperso entre o que é natural e o que parece ser natural. Como no cenário ambivalente descrito na poesia de Jaime Rocha, se há, na ruína, um clima de paz, há também o do conflito, as distintas direções do fluxo do esforço (que impele para cima) e da paz fluida (que impele para baixo), como numa velha imagem, do séc. XVIII, que Simmel analisa, de Giovanni Paolo Panini, intitulada “Capricho com ruínas clássicas” (2016: 99). Capela, tecendo seu ensaio “Euclides e a escritura em ruínas”, pondera, em certo momento, um traço comparativo entre a discussão acerca do conceito de “vestígio” em Levinas e a intuição de Simmel sobre a potência da ruína. Potência esta que estaria em suspender a oposição simplista entre presente e passado. Capela, advertindo ao caráter sedutor das ruínas em Simmel, observa o autor consciente de que elas apontam a supremacia com as quais as forças naturais se impõem perante o engenho humano, ou seja, onde o passado não apenas se confere de modo histórico tradicional, mas também em função do presente e do futuro. Nisso, Simmel acaba corroborando para fazer notar que, pela obliquidade da ruína, o homem, por mais poderoso que seja, jamais suspenderá o peso do tempo, através de sua técnica: “A ruína, enfim, na leitura proposta por Simmel, proporciona uma convergência em que o passado refluí na instantaneidade, na agoridade, resultando desse encontro a suspensão daquela oposição simplista pela qual de maneira usual presente e passado são considerados” (Capela 2016: 323).

Evidenciando teoricamente, já muito antes da modernidade, o conceito de que a ruína não se resume apenas em desmoronamento, mas advém de uma nova totalidade a ser vista, onde, numa construção em decadência, insurgem outras forças, Simmel atesta a energia da natureza vital que corrói, carcome, que puxa para baixo, mas não deixa a arquitetura, a obra humana, cair no informe da matéria bruta. Trata-se de duas forças cósmicas, para ele, entre alma e natureza, um jogo de forças de baixo para cima e de cima para baixo. E a percepção ruinológica estaria, portanto, no tempo e no espaço. No tempo, nesse atravessamento do olhar melancólico, não apenas nostalgicamente, evocando o passado, mas também em um exercício reflexivo ontológico, no temor quanto ao futuro. No espaço, na mirada que pode ver o encanto da ruína e em todo o lugar: “É o encanto da ruína que faz com que aqui se sinta uma obra humana totalmente como um produto da natureza. As mesmas forças que, através da decomposição, da erosão, do desmoronamento, do crescimento da vegetação, dão à montanha a sua forma, mostraram-se eficazes aqui na ruína” (Simmel 2016: 97).

Pode-se notar, desde Simmel, que na arte escultural, a ruína é corrosiva, apenas desmoronamento, é vingança natural, é violação do espírito. Mas, na arte arquitetural, a ruína torna-se a possibilidade, não apenas belicosa, mas também pacífica, de se desfrutar a insignificância de novas edificações, ante o tempo. Trata-se do jogo de forças da paisagem, das cidades, do geográfico e do histórico:

Interrogo-me sobre que continuidades poderão ter permanecido na passagem das grandes cidades do tempo de Simmel para as novíssimas metrópoles e megalópoles de hoje. A questão arrasta consigo uma inelutável reminiscência do modo como Walter Benjamin tratou a insinuação do passado no presente nas suas Teses sobre o Conceito de História. Benjamin argumenta que o ar de espanto do “anjo da história” resulta, não da incógnita do futuro da modernidade, mas antes do sobressalto provocado pelo rasto de decadência e ruína que vai ficando atrás de si (Benjamin 1992: 249). Imagino por um instante que, qual “Angelus Novus”, a metrópole se encontra ela própria em trânsito histórico, dirigindo-se, de marcha atrás, a um destino que desconhece. Revela, naturalmente, semelhante esgar de repulsa à medida que se dá conta da destruição e da ruína do passado que sustentam o futuro que a aguarda. (Fortuna 2013: 111)

Jogo este obliquamente representado em “Lâmina”, conforme analisei.

OBRAS CITADAS

ANDRADE, Ana Luiza. A modernidade de uma linguagem em ruínas: contra-arquitetas. Ana Luiza Andrade et al, orgs. *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016. 353-399.

ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973. 17-59.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Euclides e a escritura em ruínas. Ana Luiza Andrade et al, orgs. *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016. 289-336.

DELEUZE, Gilles & Felix Guattari. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FORTUNA, Carlos. Georg Simmel: As Cidades, a Ruína e as Novíssimas Metrópoles. *Philosophica*, Lisboa, n.42, p. 107-123, 2013. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43836/1/Georg%20Simmel_as%20cidades%2C%20a%20ru%C3%ADna%20e%20as%20nov%C3%ADssimas%20metr%C3%B3poles.pdf.

GOMES, Daniel de Oliveira. Da questão mítica do nome próprio. *Entretextos*, Londrina, v. 13, n.1, p.137-152, 2013. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/entretextos/article/view/14636>.

ROCHA, Jaime. O olhar do poeta é o primeiro e o último possível. (Entrevista a Thiago Alves Costa). *Palavra Comum*, Cambre, 19 julho 2018. Disponível em: palavracomum.com/jaime-rocha-o-olhar-do-poeta-e-o-primeiro-e-o-ultimo-possivel/

ROCHA, Jaime. Entrevista com o autor português Jaime Rocha. (Entrevista a Camille Ferreira). *Revista Muitas Vozes*. Ponta Grossa. V6. No. 2, p. 397-401, 2017. Disponível em: <https://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/10466/209209209690>. Acesso em: 2 mai. 2022

ROCHA, Jaime *A Loucura Branca*, Lisboa: Íman, 2001

ROCHA, Jaime *Lâmina*. Lisboa: Língua Morta, 2014.

ROCHA, Jaime. *Necrophilia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

SIMMEL, Georg. A Ruína. Ana Luiza Andrade et al, orgs. *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016. 93-102.

TODOROV, V. Introdução à fisiognomia de ruínas. Ana Luiza Andrade et al, orgs. *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016. 177-188.

VERDE, Cesário. *A Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)*. Ricardo Daunt, org. São Paulo: Landy, 2006.

VOLNEY, Conde de. As Ruínas ou meditação sobre as revoluções dos impérios. Ana Luiza Andrade et al, orgs. *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016. 29-36.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PAISAGENS, IDENTIDADES, DESLOCAMENTOS: O ROMANCE *IN DER FREMDE SPRECHEN DIE BÄUME ARABISCH* DE USAMA AL SHAHMANI

Dionei Mathias¹(UFSM)

RESUMO: O início do século XXI tem mostrado uma intensificação dos fluxos migratórios mundo afora. Com o processo de deslocamento, atores sociais também são confrontados com novas paisagens e, sobretudo, com novas práticas simbólicas que codificam aquilo que compreendemos como paisagem. O romance *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch* ('No estrangeiro as árvores falam árabe', sem tradução para o português) do autor Usama Al Shahmani, escritor de origem iraquiana, radicado na Suíça e que escreve em língua alemã, problematiza essa intersecção, mostrando em seu enredo o contato de um refugiado com as paisagens suíças. Este artigo pretende discutir como o protagonista desse romance interage com paisagens, verificando as concepções de sua socialização primária e como essas concepções se transformam ao longo do enredo. Com isso em mente, a primeira parte do artigo apresenta uma discussão teórica do conceito de paisagem, enquanto a segunda se dedica à análise de paisagens representadas no romance. Conclui-se que o protagonista passa por um processo de transformação de sua construção identitária, ao se mostrar aberto para os potenciais de sentido que emergem da experiência com a paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: Usama Al Shahmani; *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch*; paisagem; identidade.

LANDSCAPES, IDENTITIES, DESLOCATIONS: USAMA AL SHAHMANI'S NOVEL *IN DER FREMDE SPRECHEN DIE BÄUME ARABISCH*

ABSTRACT: The beginning of the 21st century has shown an intensification of migratory flows around the world. In face of displacement processes, social actors are also confronted with new landscapes and, above all, with new symbolic practices that codify what we understand as landscape. The novel *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch* (*In Foreign Lands, Trees Speak Arabic*, translated by Rachel Farmer) by Usama Al Shahmani, a writer of Iraqi origin, living in Switzerland and writing in German, problematizes this intersection, showing in its plot the contact of a refugee with the Swiss landscapes. This article intends to discuss how the protagonist of this novel interacts with landscapes, verifying the conceptions of his primary socialization and how these conceptions are transformed throughout the plot. With this in mind, the first part of the article presents a theoretical discussion of the concept of landscape, while the second part is dedicated to the analysis of landscape representations in the no-

¹ dioneimathias@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8415-1460>



vel. It concludes that the protagonist undergoes a process of transformation of his identity construction, as he is open to the potential of meanings that emerge from the experience with the landscape.

KEYWORDS: Usama Al Shahmani; *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch*; landscape; identity.

Recebido em 18 de fevereiro de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

INTRODUÇÃO

Fluxos migratórios sempre existiram. Talvez a difusão em massa de imagens, por meio das mais diversas mídias, tenha contribuído para criar uma consciência sobre a onipresença desses deslocamentos. Os motivos para esses deslocamentos são muitos: guerras, violência, perseguição, pobreza, catástrofes climáticas, dentre outros. Quando atores sociais deixam seu espaço primário de socialização, eles levam consigo uma bagagem de malhas simbólicas que fundamentam seu ser no mundo. Essa bagagem também contém um acervo simbólico-imagético de paisagens, com suas diferentes formas de uso e suas dimensões afetivas. Ao chegarem no novo espaço de assentamento, encontram outras formas de organizar o espaço, conceber paisagens e se movimentar nessas coordenadas. Nesse primeiro momento, as sedimentações identitárias são inexistentes ou escassas, de modo que ainda precisam tecer relações com o conjunto simbólico que compõe as paisagens nas novas localizações geográficas.

Essa caracterização inicial que tenta captar uma dimensão da experiência de atores sociais envolvidos em fluxos migratórios obviamente não se restringe a esse agrupamento. Talvez baste se movimentar no espaço para ser confrontado com essa dinâmica que emerge da intersecção entre espaço, prática simbólica e identidade pessoal. Contudo, o impacto no bojo do deslocamento parece intensificar a experiência de estranhamento e suscitar, por vezes, uma sensibilidade apurada para as dimensões simbólicas por trás da prática cultural chamada de “paisagem”.

Tendo esse cenário como ponto de partida, este artigo está dividido em duas partes. Na primeira, empreende uma discussão teórica com o intuito de identificar como o conceito de paisagem se encontra atrelado a dimensões simbólico-culturais e identitárias. Na segunda parte, busca ilustrar como a representação de paisagens e sua conexão com a identidade migrante do protagonista se concretizam no romance *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch* de Usama Al Shahmani. Central, nesse contexto, parecem ser os fluxos de sentidos, especialmente tendo em vista o caráter fluido e em constante negociação das composições de mundo que fundamentam a experiência individual. Nesse sentido, a fluidez do conceito de paisagem cria um elo com o caráter transitório da própria identidade.

REFLEXÕES TEÓRICAS

As reflexões sobre o conceito de paisagem são múltiplas e complexas. De uma perspectiva sócio-construtivista, a paisagem não é algo dado, estável e passivo de uma definição última. Pelo contrário, seu escopo semântico emerge de processos de negociação de sentido, em que o ato de interpretação tem um papel central:

Um potencial significativo dessa perspectiva sócio-construtivista reside no fato de que a paisagem é entendida como um termo relativo que pode ser entendido de maneiras muito diferentes, se considerado de perspectivas diversas. No entanto, a perspectiva do socioconstrutivismo também significa que não existe uma paisagem ‘verdadeira’ que represente uma ‘realidade’ independente do observador. Não há mais uma “realidade objetiva” da paisagem com base na qual o “valor” da paisagem possa ser determinado de forma intersubjetiva e compulsória. Os valores são o resultado de negociações discursivas entre diferentes interesses sociais e não são característica de um objeto ou de uma constelação de objetos. Falando de forma mais geral, isso significa que, de uma perspectiva sócio-construtivista, não existe uma “coisa em si”, mas apenas interpretações de uma “coisa” dependente de interpretações socialmente produzidas e mediadas. (Kühne 2015: 30)²

Essa compreensão do conceito de paisagem tem uma ressonância muito intensa, quando inserida no contexto dos estudos literários, uma vez que o estudo da literatura também se dedica à compreensão de dinâmicas de sentido, a partir das diversas reverberações relacionais, neste caso, produzidas pela arte do verbo. No lugar de uma definição e de um entendimento duro, sólido, imutável, herança do projeto da Modernidade racional, surge um pensamento que se abre para o fluido, instável, relacional. Essa modalidade de compreender e se relacionar com o espaço, especialmente no que diz respeito às coordenadas entendidas como paisagem, não é algo automático. Trata-se também de uma atitude frente à administração dos sentidos produzíveis no espaço da vida.

Compreensões da realidade, incluindo aquilo que entendemos como paisagem, são frutos daquilo que aprendemos a enxergar no processo de nossa socialização

² Nota Bene: Todas as traduções são de minha autoria.

Ein wesentliches Potenzial einer solchen sozialkonstruktivistischen Perspektive liegt darin, dass Landschaft als ein relativer Begriff verstanden wird, der aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, sehr unterschiedlich gefasst werden kann. Die sozialkonstruktivistische Perspektive bedeutet allerdings auch, dass es keine ‚wahre‘ Landschaft gibt, die eine beobachterunabhängige ‚Realität‘ darstellt. Es gibt keine ‚objektive Realität‘ Landschaft mehr, auf deren Grundlage intersubjektiv verbindlich eine Bestimmung des ‚Wertes‘ von Landschaft vorgenommen werden kann. Werte sind Ergebnisse diskursiver Aushandlungen zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Interessen und keine Eigenschaft eines Objektes oder einer Objektkonstellation. Allgemeiner gesprochen bedeutet dies, dass es aus sozialkonstruktivistischer Perspektive kein ‚Ding an sich‘ gibt, sondern nur Interpretationen von einem ‚Ding‘ in Abhängigkeit von gesellschaftlich produzierten und vermittelten Deutungen.

e das práticas simbólicas dominantes no espaço cultural em que interagimos, como Kühne reforça em sua introdução (Kühne 2018: 23). Foco de discussão, nesse contexto, é o problema do acesso à realidade. Problematisa-se a concepção de um acesso imediato ao real, independente dos determinismos culturais e dos instrumentos simbólicos fornecidos pela socialização cultural e imbricados na percepção de mundo. Nessa perspectiva, entende-se que o acesso à realidade e, com isso, àquilo que compreendemos como paisagem é sempre mediado pelas práticas simbólicas herdadas do nosso respectivo espaço cultural. Em outras palavras, nós aprendemos (ou não) a enxergar paisagens e outros aspectos do espaço da vida, com base nos instrumentos simbólico-culturais disponíveis em nossos respectivos contextos de interação social.

A prática cultural define o que enxergamos como paisagem. Juntam-se a isso as concepções do si que fundamentam os processos de apropriação de realidade. Sobre isso, Greider e Garkovich escrevem:

O que esses exemplos de paisagem sugerem é que as definições de natureza e meio ambiente estão fundamentadas em vários símbolos por meio dos quais grupos culturais transformam a natureza e o mundo que ali existe em fenômenos subjetivos significativos. Esses fenômenos subjetivos são reflexos de como as pessoas se definem como pessoas dentro de um determinado grupo ou cultura. Diante da mudança, inicia-se o processo de negociação de novas autodefinições, mas as negociações ocorrem no contexto de paisagens existentes que enquadram as direções que as novas autodefinições podem tomar. (Greider, Garkovich 1994: 4)³

Esse elemento da reflexão sobre o conceito de paisagem parece chamar a atenção para o fato de que uma dinâmica central que fundamenta a administração e transmissão de sentido dentro de agrupamentos culturais se encontra na forma como pessoas ou grupos concebem suas identidades. As imagens do si, portanto, impactam no modo como o respectivo indivíduo ou grupo se aproxima do espaço natural, atribuindo dimensões de sentido que, por sua vez, reverberam algo sobre a própria identidade. Com isso, a definição cultural (ou individual) do conceito de paisagem parece revelar algo sobre anseios, limitações, mas também sobre cegueiras no processo de produção de autoimagem. Com base na respectiva construção identitária, surge um fluxo de atribuição de valor e produção de sentido.

Problematisar esse nexos ajuda a compreender visões de mundo, determinismos culturais ou também percepções inovadoras que desbravam caminhos para novas formas de apropriação de realidade. O modo como indivíduos *interagem com paisagens* indica a narrativa que forma a base da autorrepresentação. Isso se mostra, por exemplo, no consumo de paisagens como produto cultural no bojo da indústria

³ What these landscape examples suggest is that the definitions of nature and the environment are grounded in various symbols through which cultural groups transform nature and the world that is there into meaningful subjective phenomena. These subjective phenomena are reflections of how people define themselves as people within a given group or culture. Faced with change, the process of negotiating new self-definitions begins, but the negotiations occur within the context of existing landscapes that frame the directions that the new self-definitions may take.

do turismo (Andrews 2011: 76) ou na esteira da onipresença imagética de paisagens (Jakob 2011: 47) e sua distribuição irrestrita em diferentes mídias. Nesse horizonte, a paisagem pode ser simplesmente comodificada para uso representacional nas mídias sociais, com um descarte célere e impensado, como o pote de iogurte do café da manhã, mas ela também pode ser o ponto de partida para desencadear reflexões sobre o si e o mundo.

Isso depende, em grande parte, do grau de reflexividade individual sobre a própria dinâmica identitária. O indivíduo pode, mas não de forma automática, refletir sobre a oferta de sentido que sua socialização cultural lhe faz e sopesar como essa oferta está em consonância ou não com sua própria visão de mundo. Nessa esteira, pode simplesmente reproduzir *dinâmicas dominantes, mas também* prestar resistência, buscando por alternativas para as categorias de interação e, sobretudo, de interpretação da realidade que o circundam.

O encontro com a paisagem – assim como o encontro com a literatura – contém sempre um potencial que pode ser concretizado de múltiplas formas, dependendo dos caminhos individuais de gestão do sentido. A discussão desse potencial, em especial no modo como personagens de ficção o administram na realidade ficcional, permite desencadear reflexões sobre os determinismos culturais que inevitavelmente caracterizam a *existência humana, mas também* sobre a ideação de alternativas que podem transformar o espaço da vida.

O conceito de paisagem emerge de encontros. No processo de apropriação de espaço por humanos, há um movimento de semantização do excerto espacial que os circunda, como nos ensina Jackson (1997: 309). O traçado define as paisagens com suas regras de trânsito e esclarece como o espaço é integrado na malha cultural:

Os limites estabilizam as relações sociais. Eles transformam os sem-teto em residentes, estranhos em vizinhos, inimigos em estranhos. Eles dão uma qualidade humana permanente ao que de outra forma seria uma extensão amorfa de terra. Esses espaços fechados aproximadamente geométricos são uma maneira de repreender a desordem e a falta de forma do ambiente natural. (Jackson 1984: 15)⁴

O trabalho de semantização tem funções múltiplas. Por um lado, auxilia na instalação de regras que permitem o convívio social, indicando aos membros da comunidade como a organização da paisagem espacial fundamenta as dinâmicas interacionais. Por outro lado, a semantização transforma aquilo que ainda não tem sentido (da perspectiva humana) em algo passível de integração no universo simbólico humano, fornecendo um *enquadramento teleológico* para a concretização existencial. Jackson identifica vetores-chave: o espaço político e o espaço vernacular. O primeiro segue uma lógica de semantização pautada pelos princípios da racionalidade e dos inte-

⁴ Boundaries stabilize social relationships. They make residents out of the homeless, neighbors out of strangers, strangers out of enemies. They give a permanent human quality to what would otherwise be an amorphous stretch of land. Those roughly geometrical enclosed spaces are a way of rebuking the disorder and shapelessness of the natural environment.

resses de estado, sem muita flexibilidade no que diz respeito à transformação de traçados já instaurados. O espaço vernacular, por sua vez, revela uma lógica de semantização mais flexível, atenta às necessidades que vão surgindo no decorrer da concretização existencial.

Trata-se, portanto, de duas formas bastante diversas da gestão do sentido. Em sua discussão sobre as contribuições de Jackson, Besse escreve:

A paisagem vernacular evolui, de acordo com Jackson, com base em nossas tentativas de viver em harmonia com o mundo natural ao nosso redor. Podemos dizer que é fruto de uma adaptação mútua entre o homem e o mundo. Ao contrário da paisagem política, que pretende ser a concretização de uma ideia ou de um arquétipo, a paisagem vernacular é “existencial”, diz Jackson, o que significa que a sua identidade não é dada de uma vez por todas, à partida. (Besse 2003: 25)⁵

Desses dois esforços de semantização espacial emergem igualmente duas concepções identárias: a primeira já tem um projeto definido e a semantização da paisagem está subordinada a essa narrativa. A segunda não parte de um projeto definido, de modo que a construção identitária se concretiza à medida que as necessidades individuais vão se delineando. O primeiro parece mais próximo ao projeto de racionalidade no bojo da Modernidade, o segundo se afilia muito mais a um pensamento orgânico.

Especialmente essa última proposta se aproxima do conceito de paisagem como fenômeno instável, passível de constante transformação. Segundo Collot: “Para escapar da alternativa entre o construído e o dado, considerarei, portanto, a paisagem como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (2013: 18). Esse encontro, por natureza, é individual e depende de uma série de fatores que vão definir a dinâmica de sentidos, começando pela socialização cultural e suas concepções de paisagem, mas incluindo igualmente a suscetibilidade individual, com suas marcas identitárias, que vão em busca de determinadas experiências.

Esse fenômeno é complexo e envolve todos os sentidos, não somente a dimensão visual, como defende Besse:

Mais precisamente: existe também na paisagem uma espacialidade de proximidade, de contato e de participação com um ambiente externo que se entende ele mesmo como complexo, ou seja, como uma atmosfera composta por várias dimensões sensoriais (sonora, tátil, olfativa, visual, etc.) que interagem na realidade e nas quais o corpo está “imerso”. De forma mais geral, seria possível questionar a coexistência e as transições entre vários níveis

5 Le paysage vernaculaire évolue, selon Jackson, en fonction de nos tentatives pour vivre en harmonie avec le monde naturel autour de nous. On peut dire qu’il est le fruit d’une adaptation mutuelle entre l’homme et le monde. À la différence du paysage politique qui veut être la réalisation d’une idée ou d’un archétype, le paysage vernaculaire est « existentiel », dit Jackson, ce qui veut dire que son identité n’est pas donnée une fois pour toutes, au départ.

ou formas de espacialidade dentro do que se chama “a paisagem”: o visual, o tátil, o olfativo, o sonoro. Em nossa experiência de paisagens, estamos simultaneamente envolvidos em vários tipos de espaços sensoriais, que se coordenam, mas permanecem distintos. (Besse 2011: 18)⁶

No decorrer de sua socialização cultural e de sua formação afetiva, cada indivíduo desenvolve diferentes esquemas de percepção e se apropria de instrumentos cognitivos para interagir com a complexidade do mundo. Na medida em que o texto literário simula essas experiências na esfera ficcional, ele também oferece uma plataforma para treinar essas diferentes formas de estar no mundo, desbravando caminhos para acessos alternativos de conhecimento, por vezes, não disponíveis no percurso de formação individual.

A PAISAGEM NO ROMANCE *IN DER FREMDE SPRECHEN DIE BÄUME ARABISCH* DE USAMA AL SHAHMANI

O romance de Usama Al Shahmani foi publicado originalmente em 2018, na editora Limmat de Zurique. O enredo trata de acontecimentos que envolvem as experiências de um refugiado iraquiano que busca asilo na Suíça. Enquanto tenta se inserir na sociedade suíça, acompanha os acontecimentos em casa, especialmente o desaparecimento do jovem irmão. Num processo paulatino, a voz narrativa empreende um intenso diálogo com as paisagens no novo país. Nesse processo, aprende a compreender o uso das práticas culturais atreladas a paisagens na Suíça, mas também desenvolve uma sensibilidade que suscita encontros, dos quais emergem experiências enriquecidas de sentido.

Antes de analisar passagens que corroborem essa argumentação, talvez seja pertinente refletir rapidamente sobre possíveis elos entre paisagens, identidades e deslocamentos. Paisagens assim como identidades emergem de processos de construção simbólica, cujas práticas oscilam entre solidez e fluidez, de acordo com a atitude adotada diante da gestão de sentidos. Em analogia ao encontro com a paisagem, o encontro com a alteridade pode ocorrer no marco da imposição de narrativas intransigentes, mas também com base no princípio do diálogo, cujo interesse primordial não reside em impor uma definição, dando preferência ao acontecimento aberto do encontro. Isso está atrelado, como no caso da percepção da paisagem, ao modo como cada ator social concebe a si e sua narrativa identitária. Concepções paisagísticas, mas também encontros com a alteridade são determinados, em grande medida,

⁶ Plus précisément: il existe aussi dans le paysage une spatialité du proche, du contact et de la participation avec un environnement extérieur qui est compris lui-même comme complexe, c'est-à-dire comme une ambiance composée de plusieurs dimensions sensorielles (sonores, tactiles, olfactives, visuelles, etc.) qui interagissent en réalité et dans laquelle le corps est comme « plongé ». De manière plus générale, il serait possible de s'interroger sur la coexistence et les transitions entre plusieurs niveaux ou formes de spatialité à l'intérieur de ce qu'on appelle « le paysage » : le visuel, le tactile, l'olfactif, le sonore. Dans l'expérience que nous faisons des paysages, nous sommes engagés simultanément dans plusieurs types d'espaces sensoriels, qui se coordonnent tout en restant distincts.

pela forma com cada sujeito concretiza seu ser no mundo. A abertura para o encontro entre o si e a complexidade do mundo representa o ponto de partida para os potenciais dos sentidos que podem emergir desse acontecimento. O encontro pode tentar estabilizar um traçado original, mas também pode se abrir para fluidez dessas coordenadas.

O protagonista do romance, no papel de refugiado, encontra essas diferentes atitudes em suas interações: um traçado, por vezes, intransigente que delimita claramente quem pode se deslocar para onde, por outro lado, experiências que encenam a fluidez interacional, marcada por um intenso interesse no encontro com a alteridade de suas experiências individuais. As passagens que voltam sua atenção para a interação com as paisagens reforçam especialmente essa segunda modalidade, cujo esforço se dedica ao encontro.

O primeiro capítulo do romance já problematiza a técnica cultural em volta dos usos da paisagem. O modo como os nativos interagem com suas paisagens nativas causa o estranhamento do refugiado, o que desencadeia um processo de reflexão que remete ao caráter culturalmente construído dos usos da paisagem. Nisso, a voz narrativa não faz recurso aos fluxos imagéticos virtuais ou da indústria do turismo, o que bloquearia o diálogo autêntico com a paisagem. No lugar de reproduzir imagens comodificadas, o protagonista busca compreender seu estranhamento. Esse desconcerto ocorre, por exemplo, quando ouve que os nativos fazem longas caminhadas por florestas, vales e montanhas, sem um objetivo específico. Antes de conhecer melhor esse uso cultural local, ele volta seu olhar para as concepções de sua socialização primária:

A floresta na cultura iraquiana está associada à incerteza e a histórias de espíritos malignos e demônios. Você pode se perder na floresta e não encontrar a saída. As florestas de palmeiras são um lugar onde falta segurança. Amamos as árvores, mas detestamos a floresta.

Todas essas árvores na floresta eram estranhas para mim, exceto algumas que ficavam em uma bela fileira como um poema árabe de sete palavras. Eu estava imediatamente familiarizado com elas, como se fôssemos velhos conhecidos. Elas formavam uma comunidade, como um verdadeiro amor. (Al Shahmani 2022: 12)⁷

A primeira constatação recupera a diferença dos usos culturais em volta da paisagem. Os parágrafos iniciais do romance relatam seu espanto ao aprender que os nativos depreendem prazer do trânsito por diferentes paisagens locais, investindo seu tempo livre na permanência nessas coordenadas. Nesse mesmo movimento, re-

⁷ Der Wald in der irakischen Kultur verbindet sich mit Ungewissheit und mit Geschichten über böse Geister und Dämonen. Im Wald kann man sich verlieren und nicht mehr herausfinden. Palmwälder sind ein Ort, dem es an Sicherheit mangelt. Wir lieben Bäume, aber verabscheuen den Wald.

Mir waren alle diese Bäume im dem Wald fremd bis auf einige wenige, die in einer schönen Reihe dastanden wie ein arabisches Gedicht aus sieben Worten. Sie waren mir gleich vertraut, als seien wir alte Bekannte. Sie formten eine Gemeinschaft, wie eine wahre Liebe.

cupera que paisagens semelhantes em seu país de origem desencadeiam sensações e respostas completamente diferentes, suscitando temor e afastamento. Num percurso paulatino, o relato do enredo mostra a transformação do protagonista, isto é, o modo como ele vai criando uma sensibilidade para esse tipo de encontro com a paisagem. Isso já se revela no segundo parágrafo da citação, quando, em um de seus primeiros contatos, ele começa a se familiarizar com os usos culturais da paisagem e já consegue identificar conotações positivas que podem suscitar o início de um diálogo mais intenso.

O modo como o protagonista se aproxima das paisagens suíças também revela sua atitude cultural. Nesse primeiro momento, ele ainda tenta recuperar sedimentos simbólicos de sua socialização primária a fim de construir analogias. Trata-se de um estar no mundo aberto ao encontro e disposto ao diálogo. O estranhamento inicial não se transforma em gatilho para o bloqueio comunicacional, impedindo um encontro. Para isso, ele neutraliza o impacto de sentido que seria gerado por sua socialização cultural e se embrenha nessa nova prática simbólica atrelada à interação com as paisagens locais. No lugar da exclusão peremptória, há um movimento de integração da alteridade em seu universo simbólico.

Em outra passagem, o protagonista experimenta alternativas de diálogo com as paisagens. Assim, ele enuncia palavras em sua língua materna e ouve seu eco:

Foi uma sensação agradável ouvir árabe na floresta. A natureza nem era muda, você só tinha que falar com ela e ouvi-la. E as árvores, no estrangeiro, falavam até árabe, disse a mim mesmo e abri os braços. Inspirei o cheiro das árvores, contemplei os galhos e brotos e senti que a floresta me aceitava. Tive a sensação de que conhecia os caminhos, não dei bola para as placas de sinalização – e me perdi. Mesmo assim, não tive medo de não achar o caminho de volta. (Al Shahmani 2022: 11-13)⁸

Ao falar árabe, ele tenta integrar esse espaço da paisagem em seu mundo, buscando uma forma de diálogo que não exija a anulação de sua origem. Ao mesmo tempo, ele também se abre para a experiência polissensorial do entorno, suscitando um encontro que ressemantiza o espaço em sua visão de mundo. Com efeito, ele experimenta uma sensação de pertencimento e acolhimento, o que suscita um encontro marcado pelo princípio da confiança. Para isso, ele precisa redefinir os parâmetros simbólicos de sua narrativa identitária e se mostrar suscetível para revisões das marcas culturais que fundamentam sua concepção de encontro com a paisagem.

Essa abertura permite neutralizar o medo e desbravar formas de encontro. Ele imerge na paisagem, abandona o traçado que define as limitações com suas regras

⁸ Es war ein schönes Gefühl, Arabisch zu hören im Wald. Es war also gar nicht so, dass die Natur stumm war, man musste sie nur ansprechen und ihr zu zuhören. Und die Bäume in der Fremde sprachen sogar arabisch, sagte ich mir und öffnete meine Arme. Ich saugte den Duft der Bäume im mich auf, betrachtete die Zweige und Knospen und spürte, dass mich der Wald annahm. Ich bekam das Gefühl, dass ich die Wege kannte, piff auf die Wegweiser – und verirrte mich. Angst, nicht mehr herauszufinden, hatte ich trotzdem nicht.

de distância e acolhe uma experiência paisagística para além do visual. Essa forma de diálogo não recupera macronarrativas racionais, com seus usos racionalmente pré-definidos e sua semântica estável (seguindo Jackson). No lugar do léxico comunicacional definido, surge uma experiência comunicacional vernacular que semantiza dimensões da realidade com base no encontro. O corpo imerso na paisagem busca compreender os sentidos locais.

Conforme o enredo vai avançando e as experiências com as paisagens locais vão aumentando, o protagonista se apropria de um conhecimento próprio que emerge desse encontro: “Um mergulho na floresta sempre me ajuda a deixar o passado descansar e pensar em um novo começo. Curve-se e balance-se, seja como as árvores ao vento, aja como uma árvore e deixe tudo fluir, pois tudo passará. O que você está fazendo agora também é temporário, disse a mim mesmo e olhei para os brotos nos galhos” (Al Shahmani 2022: 80)⁹. Nesse momento, o protagonista já não parte das práticas simbólicas internalizadas para compreender os sentidos que emanam da paisagem. É o conhecimento apreendido da paisagem que lhe permite idear outras estratégias de administração de sentidos.

Isso vale especialmente para o modo como ele lida com as experiências traumáticas do passado e a angústia do presente. No lugar de uma prática simbólica centrada em clareza e delimitações, ele passa a identificar os potenciais de sentido oriundos de um pensamento voltado para o fluxo orgânico que apaga os traços de demarcação. O caráter de imersão aqui é outro. Se antes se tratava de uma experiência polissensorial arraigada quase que exclusivamente no sujeito, aqui ela remete a uma experiência que depreende da paisagem formas de conceber sentidos. O fluxo de sentidos parece ter sido invertido, atribuindo um papel de maior agência à paisagem. O traçado demarcatório entre sujeito e paisagem se esvanece momentaneamente. O encontro se dá no marco da confluência e menos no marco da delimitação.

Com efeito, o encontro com as paisagens treina o olhar do protagonista e cria uma sensibilidade cada vez mais apurada para dimensões do sentido. Essa suscetibilidade lhe permite imergir no universo próprio desse espaço e depreender energias que não obtinha de outra forma:

Eu conhecia a trilha entre Frauenfeld e Stein am Rhein quase de cor. Eu secretamente chamava esse caminho para mim mesmo de ‘o caminho da cura’; muitas vezes, quando me sentia mal, meus pés buscavam esse caminho. E toda vez que saía da floresta, a vista do Reno me surpreendia. Mesmo agora, foi como um pequeno vento em minha alma quando a vista se abriu por trás do farfalhar das árvores. Elas me deram forças para lembrar, me senti em paz comigo mesmo, meu desespero diminuiu um pouco. Embora a pergunta

⁹ Ein Tauchgang in den Wald hilft mir immer wieder, die Vergangenheit ruhen zu lassen und an einen neuen Anfang zu denken. Neige dich und schwanke, sei wie die Bäume im Wind, verhalte dich wie ein Baum und lass alles fließen, denn alles wird vergehen. Auch das, womit du dich jetzt beschäftigst, ist vergänglich, sagte ich mir und betrachtete die Knospen an den Zweigen.

torturante sobre Ali ficasse presa na minha garganta como um caco que eu não conseguia engolir nem cuspir. (Al Shahmani 2022: 122-123)¹⁰

Nesse estágio de seu conhecimento paisagístico, o protagonista já não adota os crivos de percepção de sua socialização primária. Aberto ao diálogo, ele imerge na experiência que a paisagem pode proporcionar, depreendendo dela uma série de sentidos que ele passa a integrar em sua construção identitária. Desse modo, ele percebe que seu corpo se transforma na medida em que interage com os potenciais de sentido oriundos da paisagem. As sensações que atravessam seu corpo, por sua vez, impactam no modo como consegue organizar sua narrativa individual. Isto é, ele experimenta cura, paz e força, o que lhe permite investir suas energias na organização dos desafios que ameaçam seu ser no mundo. Isso vale para sua permanência na Suíça, mas se estende igualmente para os traumas sofridos no Iraque.

O contato com a paisagem produz uma experiência que permanece substancialmente inconsciente. Ele constata que seus “pés buscavam esse caminho”. O modo, portanto, como ele se envolve com a paisagem produz uma sedimentação afetiva que fortalece sua configuração teleológica individual, proporcionando uma experiência complexa. Nisso, paisagem, corpo e identidade se fundem, elidindo as marcas claras dos limites e instaurando, em seu lugar, um idioma vernacular, nem o alemão suíço, nem o árabe iraquiano, mas sim um uso individual de sentidos que se adapta ao entorno, sem a imposição de uma racionalidade exterior. Nesse horizonte, o uso da técnica cultural “paisagem” se transformou e, com ele, o próprio protagonista, com sua concepção de si e de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance de Al Shahmani encena um nexos interessante entre a exposição de paisagens e seus usos, a partir de uma personagem migrante. Com isso, ele adiciona um elemento importante para a discussão em torno das construções identitárias de sujeitos em deslocamento. A interação com a paisagem mostra uma outra lógica para pensar formas de pertencimento, exclusão ou integração. As dificuldades de compreensão das dimensões simbólicas atreladas à paisagem não são menores que aquelas encontradas nas interações sociais entre membros pertencentes a diferentes socializações culturais. Em ambos os casos, o protagonista precisa se mostrar aberto aos potenciais de sentido e dialogar com suas práticas.

¹⁰ Der Wanderweg zwischen Frauenfeld und Stein am Rhein kannte ich fast auswendig. Ich nannte diesen Weg heimlich für mich ‚die Strecke der Heilung‘; oft, wenn es mir schlecht ging, suchten meine Füße diesen Weg auf. Und jedes Mal überraschte mich die Aussicht auf den Rhein, wenn ich aus dem Wald trat. Auch jetzt ging es wie ein kleiner Wind durch meine Seele, als sich der Blick öffnete, hinter mir das Rauschen der Bäume. Sie hatten mir die Kraft gegeben, mich zu erinnern, ich fühlte mich mit mir selbst versöhnt, meine Verzweigung ließ ein wenig nach. Aus wann die quälende Frage nach Ali in meinem Hals stecken blieb wie eine Scherbe, die ich weder schlucken noch ausspucken konnte.

Se compreendida como construção cultural, a paisagem e seus uso revelam potenciais de sentido. Esses sentidos podem ser estáveis, especialmente quando comodificados, mas eles representam, sobretudo, um fluxo de constante transformação, na intersecção entre paisagem e a experiência individual. Com isso, o impacto da respectiva paisagem depende, em grande medida, das ressonâncias que ela pode produzir no indivíduo, mas também da sensibilidade que este traz consigo para dialogar com essa forma de imergir no mundo. Esse encontro pode não produzir nada, mas também pode desencadear um processo de produção de sentidos no universo individual. A qualidade desses sentidos depende da sensibilidade e da habilidade de dialogar com o entorno.

OBRAS CITADAS

AL SHAHMANI, Usama Al. *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch*. Zürich: Unionsverlag, 2022.

ANDREWS, Malcolm. Landscape: An Aesthetic Ecology. Toni Luna & Isabel Valverde, orgs. *Reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Theory and Landscape: Reflections from Interdisciplinary Perspectives. Théorie et paysage: réflexions provenant de regards interdisciplinaires*. Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universidad Pompeu Fabra, 2011. 73-88.

BESSE, Jean-Marc. Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson. *Arches*, v. 6, p. 9-27, 2003. Disponível em: <https://shs.hal.science/halshs-00113275/document>.

BESSE, Jean-Marc. L'espace du paysage. Considérations théoriques. Toni Luna & Isabel Valverde, orgs. *Reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Theory and Landscape: Reflections from Interdisciplinary Perspectives. Théorie et paysage: réflexions provenant de regards interdisciplinaires*. Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universidad Pompeu Fabra, 2011. 7-24.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

GREIDER, Thomas & Lorraine Garkovich. Landscapes: The Social Construction of Nature and the Environment. *Rural Sociology*, Provo, v. 59, n. 1, p. 1-24, 1994.

JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale UP, 1984.

JACKSON, John Brinckerhoff. *Landscape in Sight: Looking at America*. New Haven: Yale UP, 1997.

JAKOB, Michael. Metacritique de l'omnipaysage. Toni Luna & Isabel Valverde, orgs. *Reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Theory and Landscape: Reflections from Interdisciplinary Perspectives. Théorie et paysage: réflexions provenant de regards*

interdisciplinaires. Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universidad Pompeu Fabra, 2011. 43-54.

KÜHNE, Olaf. Was ist Landschaft? Eine Antwort aus sozialkonstruktivistischer Perspektive. *Morphé. rural – suburban – urban*, v. 1, p. 27-32, 2015. Disponível em: <http://www.hswt.de/fileadmin/Dateien/Hochschule/Fakultaeten/LA/Dokumente/MORPHE/MORPHE-Band-01-Juni-2015.pdf>.

KÜHNE, Olaf. *Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Eine Einführung aus sozialkonstruktivistischer Perspektive*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Wiesbaden: Springer VS, 2018.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SOLIDÃO DA PERSONAGEM-PAISAGEM NA FICÇÃO DE VICTOR HERINGER

Valeria Rosito Ferreira¹ (UFRRJ)
e Pedro Henrique Cunha² (UFRJ)

RESUMO: Recorremos ao binômio paisagem-personagem como categoria mestra para a discussão do romance *O amor dos homens avulsos* (2016) de Victor Heringer (1988-2018). Especificamente, nossas reflexões se debruçam sobre a relevância estética da constituição cronotópica de seu protagonista, em que pesem os limites aos corpos desvalidos e às relações desviantes. Tomamos como aporte teórico as contribuições de Michel Collot (2013), Raymond Williams (1989), e Walter Benjamin (1989, 1994). Objetivamos iluminar tanto a relevância do escritor, desaparecido bastante prematuramente, para os estudos literários contemporâneos, quanto a convergência entre a atualidade de suas pautas e a maestria de sua linguagem. Finalmente, por tudo isso também, apontamos para sua ainda rara fortuna crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Heringer; paisagem; estudos de gênero; literatura brasileira contemporânea.

CHARACTER-LANDSCAPE'S SOLITUDE IN VICTOR HERINGER'S FICTION

ABSTRACT: We resort to the articulation between landscape and character as a master analytic category in Victor Heringer's fiction (1988-2018). Specifically, we take the novel *O amor dos homens avulsos* (Love by odd men, 2016), to shed light on the chronotopic constitution of its leading character in the face of limits cast onto wretched bodies and homoerotic sexualities. Our theoretical framework is grounded in the contributions of Michel Collot (2013), Raymond Williams (1989), and Walter Benjamin (1989, 1994). We aim to illuminate both the writer's relevance to contemporary/post-modern literary studies, given his sudden and premature departure, and the convergence between the urgency of his agenda and the mastery of his language, and, for all that, his still rare critical fortune.

KEYWORDS: Victor Heringer; landscape; gender studies; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

1 valeriarosito2@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0956-6927>

2 pdrhrq.cunha@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6583-6293>



INTRODUÇÃO

É fato conhecido que, a partir de meados do século XIX, o advento de relevantes intervenções urbanas encontra correspondência no campo literário. A paisagem migra do fundo para o proscênio da narrativa de forma inextricável e central, sobretudo confundindo-se com o personagem (Benjamin 1989; Williams 1989; Rosito 2011). Na passagem para o terceiro milênio, a acentuação daquelas mudanças, acrescidas das lutas pela descolonização, das migrações planetárias em larga escala, e da consequente revisão dos mitos fundacionais de nação, tonifica os estudos sobre a cidade e fortalece o arcabouço teórico sobre o enlace personagem-paisagem, em prosperidade bastante convergente com estudos interseccionais em que gênero, classe, e raça são algumas das perspectivas mais proeminentes.

Nesse sentido, a reconceituação de paisagem em face de seu imbricamento subjetivo inalienável encontra em *O amor dos homens avulsos* (2016), terceiro romance de Victor Heringer (1988-2018), um terreno fértil onde se desenrola um leque de conflitos centrais que nos interessam: patriarcalismo e opressão de gênero, sexualidades dissidentes, e repressão política no regime ditatorial do Brasil na segunda metade do século XX. Em seu terceiro romance, Heringer trata, em termos gerais, da vida de Camilo personagem protagonista-narrador. A narrativa em primeira pessoa – que pode responder também pela aproximação com os/as leitores/as – se inaugura no retorno de Camilo, depois de três décadas, ao bairro em que viveu durante sua infância. Funda-se nas memórias do narrador de seu primeiro amor com Cosme, nos dramas intrafamiliares, na vida no bairro do Queím, e, também, na ditadura civil-militar brasileira. O aspecto memorialístico do Camilo maduro permite o exame de divisores de água nos constituintes políticos cronotópicos no Brasil de meados de século XX e de passagem de milênio.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Antecedido pelo galês Raymond Williams (1989) quanto à relevância das emoções na constituição da paisagem, Michel Collot emerge na atualidade como um dos principais teóricos da Geografia Humanista. É contundente sua afirmativa de que “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento que é percebido por um sujeito” (Collot 2013: 19), inflexão relevante já a partir da década de 1970. O espaço comum é o dado pré-existente, mas é a partir de sua observação e percepção que ele se configura enquanto paisagem.

Destaca-se como conceito-chave nessa produção intelectual o binômio “pensamento-paisagem”. Segundo o teórico francês, a paisagem possui ideias e é capaz de provocar o pensamento pelo “simples” ato de percebê-la, como afirma: “a percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo” (Collot 2013: 21). Em sua esteira ainda, “é precisamente

porque a paisagem me toca e me afeta, porque me atinge no meu ser mais singular, porque é a minha visão da paisagem, que eu tenho a própria paisagem” (Collot 2013: 32). A atividade sensorial do observador/a em seu processo de subjetivação parece-nos ganhar complexidade. Estaríamos, talvez, atravessando um limiar estético em que a exacerbação escópica própria dos tempos modernos esteja se rearticulando com os demais sentidos?

Parece ser o caso do romance de Victor Heringer de que ora nos ocupamos. Paisagens fictícias, flagrantemente eivadas pelo concurso de vários sentidos, são recorrentes na composição do personagem protagonista e do lugar simbólico que ele ocupa. Com a organização de tais perspectivas teóricas, Michel Collot dá movimento ao conceito de Geocrítica (2012), por meio da qual importam “menos os referentes ou as referências de que o texto se nutre e mais as imagens e significações que ele produz, não uma geografia real, mas sim uma geografia mais ou menos imaginária” (Collot 2012: 23). O *modus operandis* da Geocrítica se dá através do “tratamento analítico do texto literário na medida em que se observa a figuração e a construção de espaços na obra de arte, ou seja, preocupando-se com uma semiose, o significado” (Alves 2013: 191). Tratar-se-ia da revalorização da fatura textual como expressão mais imediata da apreensão do Real? Collot (2013) parece responder-nos ao declarar que “fazer da paisagem o centro de um estudo literário é, então, expor-se à crítica de uma investigação puramente ‘temática’, no sentido habitual do termo, que sacrifica o texto a seu referente ou a seu conteúdo, em detrimento de sua forma e de sua significação” (Collot 2013: 64).

O PENSAMENTO-PAISAGEM COMO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO

Tomemos a abertura de *O amor dos homens avulsos* como emblema da direção estética de ordem paisagística imprimida ao romance:

No começo, nosso planeta era quente, amarelento e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa. Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queím, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armarinhos e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério. (Heringer 2016: 11)

O subúrbio do Rio de Janeiro é elemento inaugural no mito fundacional do próprio planeta e é a partir desse *status* que a paisagem do bairro do Queím se afigura como um dos constituintes mais essenciais do romance. Note-se que – não ao acaso – o pensamento-paisagem confunde referências topográficas factuais (Engenho Novo e

Andaraí) com as da perspectiva subjetiva do narrador. Na Geocrítica de Michel Collot, a operação torna possível “valorizar os espaços imaginários e as múltiplas relações que eles mantêm com os lugares reais” (Collot 2012: 24).

Pode-se dizer que a elaboração da paisagem no romance se dá em dois momentos diferentes: primeiro, nos lampejos de memória de Camilo, ao retratar o Queím de sua infância. As paisagens mais recorrentes são motivadas por sua casa, pelas ruas do Queím e pelo terreno da antiga senzala. O segundo momento é inscrito quando Camilo retorna para o Queím após trinta anos de ausência. O lapso permite ao narrador dar relevo às principais transformações na composição do bairro e a construir uma nova paisagem, diferente daquela de sua infância.

É desde as primeiras considerações sobre a casa em que ele viveu durante sua infância que Camilo começa a desenhar a cartografia simbólica do Queím:

Rua Enone Queirós, antiga avenida Suaçu, 47. O endereço da casa do meu tempo de garoto. Dois andares, quatro quartos, uma suíte, seis banheiros. Sala de estar e de jantar, varandas, dependências de empregada. Quintal amplo, com piscina. Um abacateiro, uma palmeira (a palmeira era minha, o abacateiro, da Joana), arbustos variados, cerca viva, bichos indesejáveis, muitos insetos, de vez em quando um gambá. Vizinhança familiar, sem favelas próximas. Comércio farto, ônibus na porta. (Heringer 2013: 18)

Alia-se à composição dos aspectos físicos da casa, como a divisão de cômodos e ambiente externo, o funcionamento do bairro de forma geral, com “comércio farto, ônibus na porta” (Heringer 2013: 18). Mais adiante, quando passa a brincar na rua com Cosme e os meninos dos arredores, Camilo ganha consciência de sua extração social privilegiada relativamente a dos amigos dos arredores. Ganha mais relevo ainda a paisagem como componente de sua subjetivação:

Foi a primeira vez que percebi que vivia entre gente pobre. Talvez eu fosse pobre também? Não. Logo eles deixaram claro que eu era o diferente - diferente para-o-bem, não diferente para-o-que-pena (o que sempre foi mais comum). Eu era muito branco, tinha sandálias que não eram de borracha (mas de velcro!) e a minha casa tinha portão e muro, ninguém enxergava dentro dela. Papai dirigia um Corcel e a minha mãe ninguém nunca nem tinha visto. Só mulher rica vivia escondida daquele jeito (Heringer 2016: 46).

Filho de pai médico militar, Camilo-menino começa a articular diferenças sociais e subjetivas em retratos infantis, mas argutos, de colegas. Em termos binários, suas diferenças-privilégios se colocam como “diferente para-o-bem”. Ao contrário do restante do romance, Camilo se autorreferencia como o “diferente para-o-que-pena” (Heringer 2016: 46), enquanto uma pessoa “aleijada”.

(Auto)retratado como “aleijado em tempo integral” (Heringer 2016: 45), Camilo sofre restrições maternas para brincar na rua sozinho e, por conta disso, fica limitado

a brincar somente com sua irmã Joana no quintal de sua casa. A chegada de Cosme é, nesse sentido, revolucionária na tessitura da paisagem subjetiva de Camilo. O recém-chegado convence a mãe de Camilo a deixá-lo brincar na rua, interação esta que permite ao protagonista relevante amadurecimento. Vejamos o fragmento a seguir:

O bairro é minúsculo, mal aparece nos mapas em escala maior, mas quando Cosmim me apresentou a rua (agora eu podia brincar lá fora, era homem-macho, sim), o Queím se agigantou tanto ao redor que o ar chegou a ficar rarefeito. [...] Avenida Suaçu, atual rua Enone Queirós. Meninos jogavam a mesma bola que jogam hoje, descalços [...]. *Sol escorchante nos olhos. A bola quicava: pó, poeira, concreto pobre, baratas mortas, tampas de bueiro, cheiro de cerveja velha, mijo de cavalo, cavalo sarnento.* E ia parar lá no matagal da senzala. *Paisagem desbotada de amarelo.* (Heringer 2016: 44-45; grifos acrescentados)

Assinale-se o trabalho com as relações de gênero no desenho da paisagem em formação subjetiva. A rua é palco de um ambiente majoritariamente masculino, com ausência absoluta de personagens femininas. Nem mesmo Joana integra o time de crianças que usufruem da rua como espaço de diversão e lazer. A ela, na subalteridade de seu gênero, resta o espaço doméstico e privado de sua casa. Registre-se também que o trânsito pelo espaço público da rua é “outorgado” ao protagonista narrador após sua briga física com Cosme, durante um momento de ciúmes. Nesse sentido, a expressão de sua agressividade/virilidade lhe confere ascensão simbólica de “homem-macho” junto a seu pai, a Cosme e ao restante de sua família e de seus vizinhos (Heringer 2016: 44).

O recurso à sinestesia na forja de uma estética refinada da paisagem pela pena de Heringer ganha inscrição recorrente e autoral. Nos trechos grifados da citação acima, o ficcionista aciona uma multiplicidade de sentidos para inscrição dessa paisagem na memória, tratando não apenas de estímulos visuais como em outros fragmentos, mas também do tato e do olfato. A propósito, Michel Collot afirma que “a paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado” (Collot 2012: 31). Dessa maneira, entendemos que o sentido da visão, em exacerbação desde a modernidade, parece recuar na medida em que o desenho da paisagem não pode prescindir dos demais sentidos.

Outra paisagem bastante recorrente no romance de Heringer é o terreno da antiga senzala, como delineado a seguir:

Bichos voadores, mato. Mato úmido. Libélulas? Não lembro de libélulas. Cerração. Calafrio. Mato, capim-melado. Alguém riscou um fósforo dentro dos sussurros. De vez em quando, uns tapões nas próprias coxas e pescoços para matar insetos. Aquilo era uma Amazônia miniatura: terra, tronco, musgo e mato trepando: mato, areia, vapores, gravetos, limo, florzinhas. Mato maciço,

troncos e cipós atravancados - tudo empilhado como o castelinho de um deus-criança; (Heringer 2016: 67)

Se a descrição detalhada do terreno sugere um acento “naturalista” e “fotográfico”, a aceleração do trecho resultante da fragmentação das frases, a maior parte das quais sem verbo conjugado, caleidoscópico vivo de relâmpagos de memória embaralhados por aliteraões (terra-tronco-mato-trepando / mato-maciço / troncos/ atravancados), leva a sinestesia cinética ao paroxismo. Ainda nesse fragmento, a interrogação e sua imediata resposta em “Libélulas? Não lembro de libélulas” (Heringer 2016: 67), registra a presença silente dos/as leitores/as-interlocutores/as e os/as arrasta para a companhia do protagonista na paisagem.

A relevância da senzala se confirma no trecho em que o corpo brutalmente violado de Cosme é encontrado:

Vinte e seis facadas no tórax, eu me pergunto se a polícia sentiu o cheiro de canela escondido no fedor de sangue seco. Cosmim foi encontrado às cinco da tarde de uma segunda-feira, por uma mulher que eu imagino bunduda e toda vestida de amarelo, com dois cães pretos na coleira. Os cães sentiram o cheiro e foram atrás. Ele estava de bruços, só de cueca no mato alto da ex-senzala (onde mais ele teria ideia de desovar o corpo?). A camiseta estava no meio da rua, a dois quarteirões de distância. As calças, ao lado do cadáver. Pele bronzeada pelo sol da tarde, os ombros tostados de vermelho. (Heringer 2016: 110)

Salienta-se no recorte acima a construção de outro tipo de paisagem, até então ausente do romance. Em primeiro lugar, à memória histórica longa da violência perpetrada pela escravidão, acrescenta-se a camada mais recente, contemporânea do tempo da narrativa: a das atrocidades perpetradas pela ditadura civil-militar de meados do século XX. O pai de Camilo é médico militar, lembremos. Trata-se ainda de questionar a permanência de incontáveis facetas da intolerância espraiada no tecido social no momento mesmo da escrita do romance, lavrada cerca de quatro décadas depois do começo da abertura política no país.

No dia seguinte ao do achamento do corpo de Cosme, o personagem-narrador evoca o choque de seu despertar não de um pesadelo, mas antes *para o interior* de um, como a seguir:

No dia seguinte, acordei e a vontade de Cosmim já não estava mais no mundo. O corpo estava por aí, apodrecendo numa mesa do IML, mas só movimentava pelas mãos do legista, examinando, atestando, tentando retardar o apodrecimento. Cheiro de formol. Da janela dava para ver um céu branco que nem de longe prometia chuva, só mesmo esse rame-rame nublado, suor em coisa suja. (Heringer 2016: 121)

A economia estética empregada na descrição de uma sala do IML onde se encontra o corpo de Cosme acentua a experiência de horror do amante. A menção ao apo-

drecimento da matéria e a indiferença do céu nublado sem chuva flagra a potência da construção da paisagem perspectivada pela narrativa dilacerada de Camilo, aqui embalada, mais uma vez, pela atividade olfativa, tátil e visual: “Cheiro de formol” “suor em coisa suja”.

O segundo momento da narrativa em que a figuração da paisagem ganha tons subjetivo emerge no momento em que Camilo retorna para o bairro do Queím e registra as mudanças arquitetônicas e urbanísticas desde sua saída, como exposto no trecho em que diz que “hoje em dia, fica a duas quadras de um dos maiores shoppings da Zona Norte e a uns quatro quarteirões do apartamento onde moro (2 qtos, 1 suíte). Depois de mais de trinta anos longe do Queím, voltei. Quero morrer aqui mesmo onde nasci” (Heringer 2016: 18).

O salto temporal na narrativa alerta também para a coincidência entre três tempos: o do romance, o da leitura e o da narrativa, fazendo convergir a tensão entre mutação e permanência nas subjetividades individuais e coletivas, todas elas histórica e topograficamente condicionadas.

Heringer atenta também a outros aspectos da vida no bairro, assim como aqueles relativos à vida no planeta, lavrando o que poderíamos chamar de uma eco-tessitura, cuja dinâmica inclui desde o mais subjetivo e local até o mais remoto global. As mudanças climáticas aceleradas e devastadoras geradas pela interferência humana nos habitats naturais se escancaram logo no início do romance: “Hoje manhã fria nem existe mais no subúrbio. O planeta parece que vai se acabar em suor e enchente, é o que dizem. Se for verdade, o mundo começou a acabar primeiro no Queím, e já faz um tempo. Todo verão aqui tem dilúvio, queda de barranco, falta d’água e crise energética” (Heringer 2016: 23; grifos acrescentados).

É em Queím que o ciclo vital começa e acaba: criação, como na passagem citada na abertura do romance, e morte, como destacado no trecho em grifos acima. Historicamente, também, a paisagem urbana e patrimônio deterioram em Queím:

O bairro foi quase todo derrubado. Na Enone, de velho mesmo, do tempo da fazenda do Queím, só restou a fachada da antiga senzala, porque foi tombada pelo Patrimônio. E só a fachada: dentro virou um estacionamento. Aqui e ali sobem prédios de vidro no lugar dos sobradinhos caquéticos. As ruas foram asfaltadas e as esquinas, arejadas pela Light. Tudo encolheu (Heringer 2016: 18).

Significativo da infância do narrador, o terreno da antiga senzala deixou de servir a práticas religiosas de matriz africana e de palco para aventuras infantis. Tornou-se um espaço comercial, completamente destituído de suas marcas originais. Asfaltadas as ruas, o resgate memorialístico da observação de Camilo se abre a um desenho em abismo: “a maioria das ruas do Queím [que] era crocantada de pedrinhas redondas, lembranças dum braço do rio Carioca que secou por aqui” (Heringer 2016: 53), dos tempos de infância. O “estacionamento” no interior do antigo prédio e escondido pela “fachada” tombada é signo de um apagamento simbólico relevante?

O fragmento a seguir é eloquente, por seu turno, no resgate de referentes históricos da modernização carioca:

Esta cidade sofre de uma febre que de tempos em tempos causa essas alucinações de belépoque. Bota *abaixo*, vamos começar tudo de novo! É o parasita modernizador, a malária de Miami, que antes foi a malária de Paris. No delírio passado, arrancaram uma montanha da paisagem para enterrar um pedaço de mar, higienizaram tudo. No próximo, não duvido, vão higienizar de vez os cariocas. (Heringer 2016: 18)

Trata-se da derrubada do Morro do Castelo, o aterramento de parte das praias do Flamengo, assim como a higienização modernizante, que, ao fim e ao cabo, respondeu também pelo deslocamento conveniente das populações de baixa renda para fora do centro da cidade do Rio. Destacam-se elementos dinâmicos da metrópole carioca como constitutivos também do pensamento-paisagem:

Do balcão, dava para ver Nossa Senhora de Copacabana lá fora. Eu conseguia distinguir de longe os meus clientes. Eles se destacavam do frenesi da avenida, da força bruta de Copacabana, um bairro que, até os dias de hoje e até aos domingos, se movimenta com a violência de uma eterna sexta-feira à tardinha: acidentes automobilísticos, buzinas, brigas de rua, traições, especulação imobiliária, assovios, apitos, aumento de tarifas, tropeços no asfalto quente. Mas os clientes eram alheios a tudo isso, Copacabana não era com eles (Heringer 2016: 102).

Assim como o convalescente em “O homem da Multidão”, Camilo parece atualizar a versão carioca do personagem de Poe: este, no espaço liminar do café com a rua, observa o frenesi da multidão; aquele, no espaço também fronteiro do balcão, reflete sobre a dissenção entre a *urbis* e seus transeuntes no movimento caótico das ruas, no comércio predatório, e nos barulhos ensurdecidores – todos superpostos pelos recursos ficcionais.

A PERSONAGEM DESVALIDA

Tanto quanto pela paisagem, nos termos já discutidos, a subjetividade de nosso protagonista é fortemente condicionada por sua sexualidade e sua deficiência física. Segundo o personagem, ele tem “a perna fraca. Monoparesia do membro inferior esquerdo. Aleijado, mas não muito. Aos cinco, já mancava; aos oito, de muletas” (Heringer 2016: 14). Se nesse primeiro momento laudo e nome da deficiência, assim como os efeitos físicos da degeneração sobre o garoto têm precedência na caracterização da personagem, o desdobramento do romance se ocupa do desvelamento dessa marca na subjetividade de Camilo. Tomemos como ilustração o trecho a seguir:

Está enganado quem pensa que o aleijado não sabe nada das sanhas do corpo. Somos nós, os mancos, os malformados, os amputados, os obesos e minúsculos, os alérgicos, os hemofílicos, os hemiplégicos, para, tri e tetraplégicos, os anões, os albinos, os sempre-gripados, a legião inteira de indivíduos salvos da seleção natural pela compaixão humana, somos nós que entendemos a glória dos músculos e tendões [...]. O corpo sadio que nos falta foi refeito tantas vezes em sonhos que somos capazes de inventar um novo corpo. (Heringer 2016: 63)

Saliente-se no recorte acima a transmutação da deficiência em potência, no sentido em que o narrador de primeira pessoa atribui à imaginação prodigiosa dos/as desvalidos/as um dote desconhecido dos/as “sãos/sãs”, um ponto de vista privilegiado, em relação às pessoas saudáveis. Nesse sentido, ao pensar no “corpo sadio que nos falta” (Heringer 2016: 63), criando nos sonhos outro corpo, Camilo se “inventa” – criador e criatura – plasmados na cerzidura entre passado e presente por ação imprescindível da imaginação.

Na ficcionalização desse cenário contemporâneo, cabe ao nosso protagonista-paisagem encenar as tensões desses “homens avulsos” num espectro amplo de rasuras sistemáticas e longevas de sua experiência dos afetos. Além das amostras já discutidas, a mais relevante delas jaz em seu encontro inaugural com Cosme. A chegada de Cosme ao convívio doméstico pelas mãos do pai de Camilo desequilibra a paisagem doméstica, como já sugerido. A percepção por Camilo de um tratamento afetuoso privilegiado por parte do pai ao novo integrante da casa deflagra fortes ciúmes em Camilo, que recorre a códigos de masculinidade para ascender ao protagonismo junto aos outros dois homens, como na passagem: “Depois da bengalada que dei nele, meu ódio perdeu o nome e o formato de Cosmim. Aí, de um golpe, comecei a amá-lo” (Heringer 2016: 33). A vinda de Cosme é envolta ainda pelo silêncio paterno e o do próprio Cosme quanto à relação precedente entre eles, velada, pelo ponto de vista de primeira pessoa do narrador, também dos/as leitores/as. O que saberiam sobre e o que fariam os médicos-militares com os órfãos/ãs dos/as prisioneiros/as políticos/as exterminados/as nos porões da ditadura?

Esse triângulo masculino de afetos, tão ebulientes quanto opacos, cede lugar a uma aproximação visceral entre os dois meninos, cuja realização é também objeto relevante na narrativa de Camilo. Na cama de seus pais olhando a tirinha de Capitão Brás, personagem heroico que ele mesmo inventou e desenhou, (curiosamente, identificado por meio de seu pertencimento militar), Camilo começa a se dar conta de sua atração pelos traços físicos masculinos do personagem ao mesmo tempo em que reproduz a censura a essa transgressão de gênero: “as panturrilhas, eu tinha uma coisa com as panturrilhas do capitão Brás. Eram difíceis de desenhar, assim como a sunga e a bunda. *Menino não desenha bunda de menino, menino nem olha, nem pensa na parte da frente da sunga de outro menino*” (Heringer 2016: 34) [grifos acrescentados].

O prazer nas imagens, que rodopiam diante de Camilo, deságua na imagem do próprio Cosme, momento este em que Camilo particulariza seu objeto de amor, imaginando-lhe o corpo e o órgão sexual. A infração das normas de gênero leva Camilo a seu primeiro orgasmo: “um molhado morno na palma da mão. Abri os olhos, susto.

Era a primeira vez que saía algo” (Heringer 2016: 34). Outro instante memorável toma lugar em relevante manifestação “paisagística”, explícita na cena do primeiro beijo entre os amantes:

Foi à luz do dia. Na esquina de casa. Eu me lembro do sol na testa, no couro da cabeça, nos meus braços, o suor na pele colada às muletas. A eterna neblina de poeira bege. Meu primeiro beijo. [...] Estávamos andando, aí paramos nesse lugar da foto, que fica a quatro quarteirões daqui. [...] Foi Cosmim que parou primeiro, eu finquei as muletas e me equilibrei, com cara de pergunta tonta. Silêncio. Aí ele me deu um beijo. Agarrou meus dois braços e puxou (delicado, para não me derrubar) [...]. *Os lábios dele estavam secos, as lasquinhas de pele dura me espetaram. Passei a língua a amolecer. Gosto salgado* (Heringer 2016: 91-92) [grifos acrescentados]

Elementos como espaço, aspectos da natureza, calor do sol e neblina da poeira, assim como a disposição dos corpos são arranjados “cinematograficamente” - “lugar da foto”, nos termos de Camilo. O momento indelével entre os dois meninos é criado com recurso magistral à metonímia e à sinestesia, gerador do efeito estético de zoom (em grifos, acima). A consciência dos interditos no momento do beijo é acompanhada pela alteração somática observada pelo narrador, “eu não me sentiria seguro nunca mais. Descobri na hora, isso. Meu coração começou a tossir ar gelado nas veias” (Heringer 2016: 92).

Vale salientar a retomada por Henriguer do texto clássico de Safo de Lesbos (VII-VI a.C), ressaltada por Longino para no tratado do *Sublime* (I d.C), como “hábil escolha”, da citada:

“Mal te vejo, não me resta um fio de voz,
“a língua se me parte, e logo sob a pele,
“percorre-me uma chama delicada,
“os meus olhos não veem mais nada,
“os meus ouvidos zumbem,
“o meu suor escorre,
“possui-me toda uma tremura,
“fico mais verde que a erva e pouco falta
“para me sinta morta.” (Aristóteles, Horácio, Longino 1997: 81-82)

Os múltiplos recursos de linguagem na expressão do (homo)erotismo dá relevo à incontinência dos sentidos na retratação do interdito ao erotismo subalterno.

A reação social ao romance transgressor entre os meninos que brincavam com eles nas ruas do Queím passou logo à naturalização: “Quando a gente se beijava eles faziam eca e pronto, de vez em quando tacavam coisas: terra, tufo de mato. Não faziam piada, mas pararam de xingar e empurrar Cosme” (Heringer 2016: 100). Já em sua família, apenas Joana soube do romance, mas só contou a Camilo depois da morte de Cosme, prometendo manter silêncio junto aos pais. Entretanto, a hostilidade

aos “avulsos” descamba para o horror maior com a violência climática perpetrada contra de Cosme.

Adriano, marido de Paulina, uma das empregadas domésticas da família, caracteriza-se por meio de elementos de ordem olfativa, como um homem de “trinta anos, aparentando cinquenta, porque ficava o dia inteiro debaixo do sol maldito. Cheiro azedo de roupa suada há meses e, por cima, o perfume nauseabundo do longo paucanela que ele vinha chupando” (Heringer 2016: 51).

Seu flagra no casal de jovens deitados, nus, é buscado pelo personagem homofóbico, já que adentra os aposentos privativos de Camilo:

Ouvi uns passos pesados lá fora, pés de botina. Meu quarto sempre teve um cheiro forte de madeira, os móveis eram todos de lei. A porta não estava trancada. Os passos vieram para perto, pararam. Agora eu não podia trancar, o ruído da chave chamaria a atenção. Depois pareceu que iam embora, mas voltaram mais rápido, o barulho da maçaneta acordou o Cosme e lá estava o assassino dentro do quarto. Cosmim puxou o lençol até os peitos e eu nunca tinha percebido como era grande, o marido da Paulina. Devia ter quase dois metros, aquele olhar de boi, eu devo ter deixado o queixo cair. Viu logo que estávamos nus. E sentiu o cheiro de madeira com gozo e suor limpo. [...] Mas antes de ele dar as costas o Cosme se apoiou num braço e perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali. Foi naquele momento que começou a morte de meu amigo. O assassino resmungou que nada, bateu o pé de cavalo para bufar o ódio e foi embora. Cosmim só o veria de novo na hora de morrer. Eu nunca mais. (Heringer 2016: 109-110)

O recurso metafórico empregado na retratação da “animalidade” de Adriano – “olhar de boi”, “pé de cavalo” – é signo do ato sanguinário a ser consumado adiante. Embora tal aproximação possa sugerir um deslize incômodo na perspectiva hodierna de crítica ao “especismo”, pode, por outro lado, se beneficiar da ambivalência lavrada pelo complemento “bufar o ódio”; afinal, se “instintos” são comuns a ambas as espécies, não se pode dizer o mesmo a respeito que o “ódio”, próprio do humano.

A motivação homofóbica para o assassinato de Cosme é expressa inequivocamente na forma como comete o crime. Segundo os laudos da investigação, Cosme foi “violado antes e depois de morrer. Descobriram na autópsia. O assassino teve a gentileza de vestir a cueca de volta no cadáver. [...] Abusado, rendido, enrabado, violentado, estuprado, currado, esgarçado, despregado, arrombado” (Heringer 2016: 115). O estupro reiterado pode ser entendido, então, como uma forma de “correção” e “regulação” (Santos 2014: 87), no rastro de uma lógica patriarcal heteronormativa covarde, camuflada por meio da negação por parte do “macho ativo” de seu próprio homoerotismo.

A narrativa ficcional não se furta a elaborar tal lógica com recurso ao desabafo do protagonista, lembremos, filho de militar à época ditatorial no Brasil, quando a brutalidade é praticada e chancelada pelo Estado autoritário: “se você quer saber,

era ele quem me comia. [...] Não é isso que incomoda? Então, eu é que devia estar morto, esfaqueado ao meio dia” (Heringer 2016: 115). Contra quem vocifera Camilo, já que o estupro - generalizado como forma de tortura pelo Estado - grassava no tempo da narrativa? É eloquente sua denúncia a respeito de ter sido poupado por ser, supostamente, “único macho jovem e saudável” (Heringer 2016: 65) naquela relação interdita.

Nas palavras do narrador, “o assassinato tomou conta de mim para o resto da vida. Fui colonizado” (Heringer 2016: 114). A dor indelével da perda é de tal ordem que a memória de seu primeiro beijo com Cosme recorre com o cheiro do violador na paisagem, mesmo que seja “improvável que o assassino estivesse por perto na hora” (Heringer 2016: 92). Como apontado acima, o “olfato” - como elemento sinestésico de linguagem assíduo no romance - exponencia-se a “faro”, enquanto constituinte memorialístico de uma “animalidade” de ambivalência crítica na contemporaneidade.

Cumpram ainda ressaltar a ênfase colocada pelo protagonista no apagamento social e oficial do assassinato de Cosme. No plano da subjetividade do protagonista, “o que aconteceu depois de Cosme morto e enterrado: nada. [...] A investigação morreu à míngua. [...] Ficou tudo por isso mesmo, eu só não pude nunca mais sair para a rua. Hoje, se a gente pesquisa o nome completo do Cosme no Google, não aparece nada” (Heringer 2016: 123).

No plano da história coletiva, ecoam aos nossos dias lembranças dos desaparecimentos de corpos de presos políticos no Brasil à época, assim como perdura a violência social contra identidades subalternas ou sub-representadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lamentável e prematuramente subtraído de nosso deleite, Heringer nos deixa, no entanto, um legado provocante sobre questões assíduas e urgentes em todas as agendas de hoje. Para além de suas temáticas e referências oportunas, o jovem ficcionista forja com maestria uma linguagem que nos permite voltar a ter olhos para enxergar a brutalidade cotidiana naturalizada – seja na esfera do Estado ou da sociedade, do horror a suas formas mais sedutoras e subliminares de comunicação. Victor Heringer cria este espaço sensível de percepção em linguagem autoral renovadora.

O aporte teórico específico que reconfigura o conceito de paisagem a partir de considerações inclusivas do perspectivismo do/a observador/a contribui para iluminar o quadro distópico da contemporaneidade. A condição mesma do contemporâneo, como esperamos ter discutido, emerge de um assombro, agora centenário, com as falácias triunfalistas do progresso, seja na crença de um tempo linear, seja na crença de uma natureza eternamente disponível à exploração predatória.

OBRAS CITADAS

- ALVES, Ida. Em torno da paisagem: Literatura e Geografia em diálogo interdisciplinar. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 35, p. 181–202, 2013. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/650>>.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ROSITO, Valeria. Cosmopolitismo fantástico: das vísceras da realidade em Poe ao surrealismo avant la lettre em Cesário Verde. Eduardo José Tollendal & Luciene Azevedo, orgs. *Relendo a teoria*. 3 ed. Uberlândia: EdUFU, 2011. 153-174.
- SANTOS, Rick J. *Poética da diferença: um olhar queer*. São Paulo: Factash, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

OS SENTIDOS DO SERTÃO: LUGAR E ESPAÇO NA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA E MARIA VALÉRIA REZENDE

Márcia Michele Justiniano Luiz¹ (UFRN)
e André Tessaro Pelinser² (UFRN)

RESUMO: Este artigo objetiva analisar comparativamente os romances *Grande sertão: veredas* (1956 [2019]), de João Guimarães Rosa, e *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, com foco na representação do espaço regional. Inicialmente, discutem-se a vinculação dos textos ao regionalismo literário e a percepção dos escritores a respeito do tema, analisando os pontos de vista tornados públicos por Guimarães Rosa, entrevistado por Günter Lorenz, e Valéria Rezende, entrevistada pela *Revista Crioula*. Em seguida, examina-se como, nas duas obras, o sertão assume função estruturante à medida que afeta a subjetividade dos personagens e é constituído pela percepção delas. Argumenta-se que, nesse processo, o sertão deixa de ser lugar físico e se torna espaço praticado, conforme Michel de Certeau, ou paisagem, conforme Michel Collot. Conclui-se que as duas obras extraem sua força a partir do trabalho com esse espaço seminal para a literatura brasileira e assim contribuem para a renovação da tradição regionalista na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: região; lugar; espaço; *Grande sertão: veredas*; *Outros cantos*.

THE MEANINGS OF THE HINTERLAND: PLACE AND SPACE IN THE FICTION BY JOÃO GUIMARÃES ROSA AND MARIA VALÉRIA REZENDE

ABSTRACT: This article aims to conduct a comparative analysis of the novels *The Devil to Pay in the Backlands* by João Guimarães Rosa and *Outros cantos* by Maria Valéria Rezende, with a specific focus on the representation of regional space. Initially, the text delves into the connection of both works to literary regionalism and explores the perspectives of the authors on this theme. This exploration is undertaken through an analysis of the viewpoints articulated by Guimarães Rosa, as revealed in an interview with Günter Lorenz, and Valéria Rezende, as expressed in an interview with *Revista Crioula*. Subsequently, the article examines how, in both novels, the backlands assume a structuring function that profoundly influences the subjectivity of the characters, shaping and being shaped by their

¹ marcia.michelej@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-1328-4220>

² andre.pelinser@ufrn.br - <https://orcid.org/0000-0001-9756-0116>



perceptions. The argument put forth is that, in this process, the hinterland transcends its physicality to become a practiced space, echoing Michel de Certeau, or a landscape, in line with Michel Collot's conceptualization. The ultimate conclusion drawn is that these two works derive their strength from their engagement with the seminal space of Brazilian literature, the "sertão," thereby contributing to the revitalization of the regionalist tradition in the contemporary context.

KEYWORDS: region; place; space; *The Devil to Pay in the Backlands*; *Outros cantos*.

Recebido em 8 de abril de 2023. Aprovado em 12 de novembro de 2023.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O gosto pela expressão local e pelos elementos do pitoresco marcou o surgimento da ficção regionalista, no Brasil, no século XIX. Ao longo do tempo, tornou-se comum considerar tais elementos como impulsionadores do surgimento dessa tendência, que se faz presente em vários períodos da história do sistema literário brasileiro. Em vista disso, a concepção de regionalismo tem sido imprescindível à vida literária nacional, mas, igualmente, tem sido associada a valores e princípios estéticos tidos por anacrônicos e restritivos. Isto é, mesmo que a corrente regionalista seja constitutiva do romance brasileiro e ainda que se possa recorrer a ela para compreender movimentos decisivos da moderna literatura brasileira, o discurso crítico atual costuma vinculá-la com frequência a baixo valor literário e a adjetivos referentes a uma arte "documental", "exótica" e "pitoresca".

No ensaio "Literatura e subdesenvolvimento", por exemplo, Antonio Candido toma como base dois momentos para pensar a nação brasileira: a "consciência de país novo" e a "consciência de subdesenvolvimento". A respeito do regionalismo, o crítico afirma:

Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, [o regionalismo] dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com sentimento de urgência, o empenho político. (Candido 2011: 191)

Na perspectiva de Candido, ainda que o regionalismo possua relevância histórica do ponto de vista da formação da literatura brasileira, a presença do regional na literatura articula-se a uma questão econômica e a um passado que precisa ser superado. O regionalismo é associado pelo autor a regiões pobres e periféricas e continuaria atuante enquanto o país seguisse subdesenvolvido (Candido 2011: 192). Entretanto, com base nos estudos de Lígia Chiappini (1994: 700), pode-se defender que "talvez a questão do subdesenvolvimento ainda não seja suficiente para explicar o fenômeno, uma vez que outras assimetrias que não exclusivamente econômicas o determinam interna e externamente aos países subdesenvolvidos". Com efeito, segundo a pes-

quisadora, “a economia não explica tudo, e os regionalismos estão estreitamente vinculados às tradicionais lutas pela hegemonia e contra determinadas hegemonias” (Chiappini 2013: 24), de modo que as regiões ditas subdesenvolvidas ou os países de “terceiro mundo” não estão mais ou menos propensos a esse tipo de ficção.

Não obstante, Candido identifica certo declínio da literatura regionalista após a produção da década de 1930, de modo que qualquer tipo de persistência nessa vertente seria considerado um caso de anacronismo. Tal compreensão justifica a terceira e última fase apontada pelo crítico, quando o regionalismo teria sido “superado” com a ficção de João Guimarães Rosa (Candido 2011: 195). O conceito de “super-regionalismo” – que busca dar conta de uma produção que transcende a referência empírica do mundo, bem como ultrapassa o pitoresco e o documentário, na busca de uma universalidade – instaura e reforça a ideia de que uma obra precisa “superar” o regional para alcançar o “universal”.

Nessa perspectiva, percebe-se que o crítico manifesta certa visão negativa sobre a tradição literária regionalista, principalmente quando reconhece os elementos regionais na ficção rosiana, mas, ao mesmo tempo, os rejeita, argumentando que a obra transcende o regional. De acordo com Marisa Lajolo,

Obras e autores regionalistas – salvo exceções como alguns romancistas de 30 e as veredas sertanejas de Guimarães Rosa – costumam ser vistos pela crítica (e conseqüentemente pelas histórias literárias) como esteticamente inferiores, sendo a superioridade da produção literária não regionalista vinculada à sua universalidade, categoria também responsável pela redenção de escritores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa que em nome da abrangência de sua obra alçam voo da vala comum do regionalismo. (2003: 327)

Diante disso, difundiu-se a percepção de que as obras de boa qualidade estética seriam aquelas que lidam com o universal, ao passo que as obras de má qualidade seriam aquelas que se valem de elementos regionais. Configura-se, desse modo, a qualificação de regionalista como um desprestígio em nossa literatura. Todavia, parece claro, hoje, que a tarefa da crítica, no que tange a esse tema, reside em estabelecer as devidas conexões entre autores, obras e épocas e fornecer interpretações que deem conta de explicar o fenômeno da tradição regionalista brasileira, “a partir de paradigmas que recusem a necessidade de ‘superação’ do dado regional e que desfaçam a relação de equivalência que se criou entre ‘Regionalismo’ e ‘literatura de má qualidade’” (Pelinser & Alves 2020: 12).

O ESCRITOR E O REGIONALISMO

A presença do binômio universal e regional tem sido bastante examinada pela crítica a respeito de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, devido às questões formais e temáticas exploradas pela obra. Sob esse ponto de vista, a crítica lite-

rária tem se debruçado sobre a relação do particular e do universal, frequentemente buscando descartar ou minimizar a marca do regional para que de algum modo seja possível destacar o caráter universal do texto.

O próprio Guimarães Rosa manifesta uma visão conflitante a respeito das expressões “regionalismo” e “regionalista”, como é possível perceber na entrevista concedida a Günter Lorenz:

É necessário salientar pelo menos que entre nós o “regionalismo” tem um significado diferente do europeu, e por isso a referência que você faz a esse respeito em sua resenha de *Grande Sertão* é muito importante. Naturalmente não gostaria que na Alemanha me considerassem um *Heimatschriftsteller*. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de “regionalista”. Ah, a dualidade das palavras! Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja orientada para o “regionalismo”, ou seja, para o sertão ou para a Bahia. Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista; e aqui começa o que eu já havia dito antes: é impossível separar minha biografia de minha obra. Veja, sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão... [...] E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. (1991: 66)

Lida à luz das discussões acerca do regionalismo literário brasileiro e dos juízos de valor atrelados ao binômio universal/regional, a resposta de Guimarães Rosa revela o caráter dúbio de sua interpretação sobre a vertente literária. Observa-se que o termo “regionalista” vem empregado entre aspas na primeira passagem, quando o autor o rejeita, e sem aspas na segunda, quando o aceita, ou seja, “a posição do escritor mostra-se ambígua e reflete a complexidade que o tema alcançou na literatura brasileira” (Pelinser & Alves 2020: 8).

A tensa relação da crítica literária com as características comumente associadas ao regionalismo, ora reconhecendo, ora negando sua presença na ficção literária, sobretudo na rosiana, faz com que diversos autores tenham receio de receber o qualificativo de regionalista. É o caso da escritora Maria Valéria Rezende, que geralmente expressa uma relação conflituosa com essa corrente. Em entrevista publicada na *Revista Crioula*, quando questionada sobre o regionalismo, a autora responde: “Não é exatamente como eu me vejo, assim como não me entendo como regionalista, como também já disseram. Porque o termo regionalista, aplicado a quem está escrevendo hoje, às vezes se tornou redutivo, no sentido de que você não é escritor “brasileiro”, é “regionalista” (Piaciski 2019: 257).

Embora o argumento da autora seja plausível, pois, conforme já foi sinalizado, a vertente regionalista recebeu ao longo do tempo um sentido redutivo, nota-se que ela acaba incorporando a mesma dicotomia entre o regional e o universal – ou sua outra versão, entre o regional e o nacional – proposta pela crítica literária. Nesse sentido, a postura da escritora reverbera a fórmula apresentada e problematizada

por Ligia Chiappini (1994: 699), de que quando a obra não atinge um certo padrão de qualidade ela é regionalista, mas quando consegue atingir esse padrão desvincula-se do regional e se torna uma obra da literatura nacional ou mesmo universal.

Face ao exposto, buscamos examinar a obra de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956 [2019]), em comparação com a obra de Maria Valéria Rezende, *Outros cantos* (2016), tendo em vista a representação do espaço, com o intuito de compreender como o texto mais recente incorpora uma problemática já presente na série literária nacional. Para estabelecer um estudo comparativo, destacam-se duas e imprescindíveis questões: a primeira é a tradição literária regionalista, a partir do diálogo estabelecido com *topoi* literários dessa vertente; a segunda é a afinidade temática entre as duas histórias, ora pela travessia das personagens que percorrem o sertão descobrindo e lidando com diferentes paisagens e situações, ora pelas tradições e regionalidades locais.

O SERTÃO COMO ESPAÇO ADVERSO

O universo de *Grande sertão: veredas* é resultado do desembaraço narrativo que o protagonista Riobaldo manifesta ao rememorar suas aventuras como jagunço e chefe de bando, compartilhando espontaneamente com seu interlocutor os acontecimentos que marcaram sua trajetória no sertão de Minas Gerais. Dentre os fatos narrados, destacam-se dois momentos: as duas tentativas de travessia pelo Liso do Sussuarão, empreendidas em distintos momentos da obra.

No primeiro momento, em meio a um “sol em vazios” (Rosa 2019: 42), o grupo comandado por Medeiro Vaz fracassa ao tentar cruzar o Liso para “cutucar de guerrear nos fundões da Bahia” (Rosa 2019: 39). Já no segundo momento, Riobaldo assume a liderança, decidindo transpassar novamente e com êxito o Liso do Sussuarão. Com essas trajetórias em pauta, partimos da mesma perspectiva lançada por Pelinser e Arendt (2010: 14), os quais argumentam que os dois trechos da narrativa se distinguem devido à maneira como os personagens experimentam a relação com a região: a visão pessimista e trágica observada na primeira tentativa dá lugar a uma sensação de êxito e conquista na segunda, de modo que parece haver dois espaços diferentes presentes em um mesmo lugar.

Embora se diferencie por inúmeras maneiras de *Grande sertão: veredas*, algo semelhante parece ocorrer em *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende. No romance de Rezende, a narrativa surge com o retorno da personagem Maria ao povoado de Olho d'Água, onde a protagonista, agora com 70 anos, revive os anseios da sua juventude como professora militante infiltrada no Mobral em meio à ditadura militar brasileira. Há, portanto, dois tempos basilares na narração: o tempo presente, com o deslocamento de Maria dentro de um ônibus, e o tempo passado, vivido por meio da memória. Mas há, também, distintos espaços em um mesmo lugar: o sertão do passado, recuperado pelas malhas da lembrança, e o sertão do presente, experimentado em tempo real e com certo desgosto.

Se, como sinaliza Michel de Certeau, “Todo relato é um relato de viagem – uma prática de espaço” (2014: 183), o sertão de Rosa e de Rezende é o espaço praticado resultante dos deslocamentos e dos relatos de Riobaldo e de Maria, que produzem esse espaço ao atribuir significado a ele. Nessa perspectiva, não se trata de mera ambientação para os acontecimentos que sustentam a trama, mas de um espaço internalizado pelos indivíduos, produzido por sua experiência de mundo. Ao abordar o espaço na produção literária regionalista, é importante ressaltar que este se configura como prática simbólica que integra a composição da narrativa e estrutura o enredo da obra em sentido profundo, uma vez que emerge filtrado pela experiência dos personagens e costuma ser determinante para os eventos narrados.

Quando Riobaldo diz ao seu interlocutor que “O sertão está em toda a parte” (Rosa 2019: 13) ou quando Maria afirma estar “fora de lugar” (Rezende 2016: 24), não se trata necessariamente do lugar onde os personagens se encontram, mas da forma como ele é apreendido por meio das experiências e vivências manifestadas por esses personagens. Tal reflexão pode ser compreendida à luz da conceituação mobilizada por Certeau em *A invenção do cotidiano* (2014). Para o autor, “Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”, ao passo que “o espaço é um lugar praticado” (2014: 184). Percebe-se, pois, que o lugar é físico, enquanto o espaço se organiza por meio da ação simbólica, cultural e humana.

Em *Grande sertão: veredas*, o Liso do Sussuarão é descrito como uma localidade árida e seca “[...] pra lá, pra lá, nos êrmos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre” (Rosa 2019: 32). A paisagem é áspera e esquelética, mas isso não se torna um motivo para que o bando desista de atravessá-la, afinal eles eram os “medeiros-vazes” (Rosa 2019: 39). Todavia, o registro feito por Riobaldo anuncia uma tragédia iminente, pois o Liso:

Era uma terra diferente, *louca*, e lagoa de areia. [...] De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito *cabeleira sem cabeça*.
Exponho ao senhor que o sucedido *sofrimento sobrefoi já inteirado no começo*; daí só mais aumentava. E o que era pra ser. O que é pra ser – são as palavras! (Rosa 2019: 41; grifos nossos)

Na nuance de sentido, pode-se observar o caráter humano que o lugar assume pelo adjetivo “louca” associado à terra e pela comparação com uma cabeça sem cabelo, fazendo com que Riobaldo preveja sofrimentos. A espacialidade desse sertão determina as ações e a caracterização dos personagens, conforme se pode notar quando Riobaldo compara o Liso com o inferno e ao mesmo tempo deixa escapar algumas características de Hermógenes – personagem que se tornará inimigo do bando comandado até então por Medeiro Vaz.

É pelo relato de Riobaldo e pelas características selecionadas que se percebe o ar de tragédia e fatalidade que se anuncia. Quando Joca Ramiro é morto pela traição

do jagunço Hermógenes, a travessia pelo Liso se torna motivo de guerra e vingança, de modo que, se Hermógenes era comparado ao demônio, o Liso se torna o próprio inferno. O lugar é investido de subjetividade, tornando-se espaço praticado, uma vez que as ações humanas metaforizam a paisagem relatada: “Não como uma efetiva *prática de regionalidade*, mas sim como um *relato de regionalidade*, a linguagem toma para si a tarefa de significar o local que se desdobra à frente dos homens” (Pelinser & Arendt 2010: 151). Isto é, a região ganha densidade ao ser interpretada e relatada a partir da experiência humana, que lhe confere sentidos.

Em *Outros cantos* ocorre procedimento similar, pois a percepção espacial dialoga com a paisagem árida e seca exposta por Riobaldo. Recém chegada no povoado de Olho d’Água, Maria descreve o sertão como um cenário quase sem cor:

No cenário descortinado da frente da casa, podia-se ver o silêncio sólido do fim de tarde de um domingo num *mundo sem nada, ninguém, mundo sem criador, parecia*. Só eu estava lá, mergulhada na ausência, incrustada e imobilizada na quentura espessa, como um fóssil na rocha. *Teria chegado ao fim do mundo, onde tudo para, não há mais lugar para lutar? A razão nada me dizia e meu corpo entregava-se à imobilidade de um calango sobre a pedra, uma quase desistência de qualquer mudança.* (Rezende 2016: 12, grifos nossos)

A partir desse trecho, nota-se que o lugar também ganha sinais de subjetividade. Olho d’Água é inicialmente comparado ao “fim do mundo”, devido ao clima adverso e à terra escassa, hostis à vida. Desse modo, ao perceber e relatar a dureza e a imobilidade do sertão, Maria também relata sua dificuldade para se habituar àquele espaço, uma vez que a paisagem é compreendida a partir do seu confronto ao tentar se aproximar do povoado, de sua gente e de sua cultura. Há, portanto, uma espécie de espelhamento entre a sua difícil experiência inicial no local e a sua apreensão do lugar como espaço de sofrimento.

Olho d’Água era um deserto sem luz elétrica, sem sistema de água e com grande dificuldade econômica e social, onde os bens materiais estavam à mercê do Dono, fazendeiro rico, que determinava os modos de viver no povoado. Esses momentos de tensão e confronto levam a personagem a recorrer a seus “amuletos portadores de melancolia e bestagem” (Rezende 2016: 128), nos quais ela preserva memórias e experiências de outros países, onde também precisou lidar com diferenças culturais, sociais e econômicas.

No entanto, é essa mesma “paisagem áspera e espinhosa” (Rezende 2016: 12) que desperta Maria das reminiscências passadas, fazendo com que a personagem comece a se relacionar com o sertão. Para se libertar das vivências passadas e se abrir para o povoado de Olho d’Água, Maria resolve aprender com os sertanejos. Mas, antes, ela expõe seus objetos (e quem sabe suas lembranças) à luz e ao clima do sertão: “Exorcizar as ilusões era a melhor coisa a fazer, deixar tudo exposto, às claras, para que a luz do dia lhes tirasse o encanto” (Rezende 2016: 128).

Imersa nesse universo, Maria quase não se dá conta de que o deserto vai assumindo aos poucos uma feição diversa, que a captura por seu sortilégio e sua especificidade (Oliveira 2019: 200). Desse modo, pode-se considerar que o sertão percebido por Maria apresenta uma espacialidade física e geográfica, mas também aparece como uma terra constituída por elementos subjetivos, que surgem da experiência vivida pela personagem, de modo semelhante ao que é possível observar na travessia de Riobaldo.

Essa visão se aproxima daquela apresentada por Michel Collot em sua *Poética e filosofia da paisagem*. Para Collot, “Por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador” (2013: 17). Como espaço percebido, marcado pelo ponto de vista de um observador que lhe atribui sentidos, a paisagem assim concebida permite evocar a reflexão de Certeau para pensá-la como espaço relatado e praticado pelos sujeitos que a compõem. Em consonância com o que Michel de Certeau chama de “práticas de espaço” (2002: 200), o sertão representado nas obras de Rosa e Rezende torna-se uma teia de ações, relações e sentidos, muito mais do que apenas um lugar físico necessário ao bom andamento da narrativa.

O SERTÃO COMO ESPAÇO ACOLHEDOR

Refazendo sua trajetória pelo sertão mineiro, Riobaldo se torna o chefe Urutú-Branco e decide retomar a empreitada de atravessar o Liso do Sussuarão, conforme anuncia a seu interlocutor: “Agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspasar o Liso do Sussuarão!” (Rosa 2019: 361). Nessa segunda travessia, a paisagem áspera e seca assume uma nova expressão, e o Liso agora:

não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto [...]. Ou cacto preto, cacto azul, bicho luiz-cacheiro. Ah, não. Cavalos iam pisando no quipá, que até rebaixado, esgarço no chão, e começavam as folhagens – que eram urtigão e assa-peixe, e o neves, mas depois a tinta-dos-gentíós de flôr belazul, que o anil-trepador, e até essas sertaneja-assim e a maria-zipe, amarelas, pespingue de orvalhosas, e a sinhazinha, muito melindrosa flôr, que também guarda muito orvalho, orvalho pesa tanto: parece que as folhas vão murchar. E herva-curradeira... E a quixabeira que dava quixabas.

Digo – se achava água. (Rosa 2019: 365)

Na nova investida, Riobaldo, não mais mero jagunço, mas chefe de bando, mostra-se mais experiente e confiante, o que transparece em seu modo de se relacionar e perceber o espaço. O terreno se modifica progressivamente, e, se antes o local era seco e árido, agora ele adquire novos contornos: tem água, possui folhagens e vida. No trecho apresentado, por exemplo, as árvores são tão exageradas que podem vir a murchar – não devido ao clima seco, mas em razão da abundância de água. Com isso em vista, podemos constatar que “o profundo sépia de velhice do Liso do Sussuarão,

enquanto lugar geográfico, captado nas lentes rosianas lentamente se transmutará em espaço pleno de significados” (Pelinser & Arendt 2010: 151).

Convém ressaltar que a segunda travessia é posterior ao suposto pacto com o diabo, dúvida que atormenta Riobaldo em todo o romance, haja vista que o jagunço questiona várias vezes se seu sucesso foi obtido pela venda ou não da sua alma. Dessa forma, “Urutú-Branco lança-nos um caminho: o pacto demoníaco alterou o lugar ou mudou a visão de mundo do jagunço, possibilitando-lhe outra apreensão de sentido, outra visão de espaço?” (Pelinser & Arendt 2010: 158). A questão é pertinente para pensar a representação espacial na obra, uma vez que um mesmo lugar é apreendido de forma diametralmente oposta pelo personagem nos dois momentos. Como espaço praticado, o Liso do Sussuarão é múltiplo, posto que depende do relato que lhe atribui sentidos.

Algo similar acontece na narrativa de *Outros cantos*, quando Maria enfim começa a dialogar com o sertão e seu povo. A partir desse ponto, a tensa relação com o local se modifica, e a personagem agora se vê angustiada por precisar ir embora de Olho d’Água sem conseguir completar seu trabalho como professora, pois o vereador que iria ajudá-la com os custos e os materiais para a organização das aulas sumiu. Se, num primeiro momento, a personagem manifesta certo descompasso em face do lugar, construindo com ele uma relação aflitiva, que deixa transparecer seu desajuste, num segundo momento os laços de pertencimento criados com a comunidade a convertem em espaço de afeto e transformam sua percepção acerca da região.

O ponto de inflexão ocorre quando a personagem, sem saber a quem pedir ajuda, resolve partilhar da crença e da cultura local: “e não via quem pudesse me ajudar, senão Nossa Senhora do Ó. Fui pedir um terço emprestado a dona Altina” (Rezende 2016: 106). Além disso, ouve atentamente os conselhos da amiga Fátima:

Então aprenda que aqui o que mais carece é de paciência, saber esperar. A gente vive esperando, a noite, o dia, a chuva, o rio correr de novo, esperando menino, esperando a safra, notícia, o caminhão do fio, o tempo das festas, visita de padre, tudo coisa que custa a chegar. [...] Conta é o tempo de seca, tempo de chuva, tempo de festa. Promessa de vereador, então, é demorado que só! (Rezende 2016: 123)

“Com a paciência enfim aprendida” (Rezende 2016: 129), Maria passa a partilhar da regionalidade de Olho d’Água e então se inicia um processo de modificação de sua apreensão espacial. Observa-se que o espaço muda de expressão, sobretudo com a chegada da chuva: “Toda a terra parecia fervilhar, movida pela vida nela escondida, prestes a romper. E era a cada dia um motivo novo para festejar, ‘Olhem lá uma arribaçã’, ‘Hoje vi botão de flor num mandacaru!’, ‘Diz que está chovendo nas cabeceiras do rio!’” (Rezende 2016: 136). Desse modo, da trajetória de Maria emerge um questionamento: o aprendizado das tradições e da regionalidade local altera o lugar ou muda a visão de mundo da personagem, possibilitando-lhe outra apreensão dos

sentidos de espaço? Assim como ocorre em *Grande sertão: veredas*, parece válida a segunda perspectiva.

Com isso em vista, cabe retomar a proposição de Collot (2013: 15), para quem “a paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura”, haja vista que a chegada da chuva no sertão não só renova a terra seca e cinzenta, mas também ressuscita a missão de Maria:

por toda parte reverdeciam ramos onde eu antes pensava haver apenas madeira morta, brotavam flores nos cactos imensos ou minúsculos [...].

Mal aponte na rua larga, um alvoroço de meninos veio ao meu encontro, “Maria, Maria! Onde você se escondeu? Corra que o vereador está há tempos procurando por você, já quase vai s’embora”. (Rezende 2016: 138)

Como se afetado pela mesma chuva que ressignifica o lugar, aparece, enfim, o vereador, para dar início ao trabalho da professora. Como uma de suas primeiras funções e em busca de consolidar uma turma em sua escola, Maria inicia o período de matrículas e obtém sucesso, pois os moradores desejam agradá-la “depois de meses construindo com eles um laço de amizade atado pelas histórias trocadas sob o toldo da Via Láctea, o ir e vir pela rua larga, a partilha do trabalho, do cuscuz, das dores e das festas” (Rezende 2016: 138).

Dessa maneira, é lícito afirmar que o sertão mineiro e o sertão nordestino observados nas obras de Rosa e Rezende são construídos e constituídos pelas ações sociais e humanas, que convertem lugares físicos em espaços praticados dotados de múltiplos sentidos. Os relatos de Riobaldo e de Maria “efetua portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares” (CERTEAU 2014: 185). Podemos constatar que o sertão se efetiva como paisagem, segundo a perspectiva de Collot, ou como espaço, segundo a reflexão de Certeau, quando os personagens dialogam com o lugar em que estão inseridos e a ele atribuem sentidos. Em ambos os casos, sem exotismo ou exaltação do pitoresco, Riobaldo e Maria logram êxito mediante uma abertura para as particularidades regionais, com a aceitação das suas especificidades e diferenças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No capítulo “Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro”, Ligia Chiappini (1994: 701) adverte que “há mais mistérios no regionalismo do que pretende a nossa vã pressa de ser modernos”, posto que a crítica literária durante muito tempo considerou o regionalismo como uma “praga”, levando a crer que essa vertente deveria ser superada. Ainda que a análise aqui apresentada sinalize o vigor desse fenômeno literário, é possível afirmar que a perspectiva negativa sobre a tradição regionalista quase não mudou, uma vez que “muitos editores e autores ainda buscam se demar-

car do regionalismo e não admitem o enquadramento na tendência, do mesmo modo que vários críticos literários ainda consideram não valer a pena o estudo de obras singulares de caráter regional” (Chiapinni 2013: 30-31).

Apesar dos posicionamentos por vezes contraditórios por parte de críticos e autores igualmente, não há como contornar o fato de que a obra literária não existe no vácuo, tampouco está imune ao contato com a série literária nacional. Nesse sentido, abordar determinados temas e espaços implica filiar-se a determinadas tradições e ressignificar seus lugares-comuns, seja para reforçá-los, renová-los ou renegá-los. Conforme argumenta Juliana Santini,

a retomada do sertão em narrativas dos últimos 20 anos mobiliza uma imagem que se construiu como uma matriz ao longo da literatura brasileira desde o Romantismo. Não se pode falar em “sertão” na ficção contemporânea sem que, em uma espécie de palimpsesto, os significados reiterados ou desconstruídos nos sucessivos projetos estéticos e ideológicos que deram azo à representação de regiões interioranas no amplo conjunto da cultura brasileira apareçam como marcas rasuradas por um novo processo de escrita. (2018: 270)

Com efeito, o diálogo entre textos que alimenta a tradição literária está na base das aproximações aqui traçadas. Conforme sinalizado, nas duas obras o espaço sofre mudanças físicas ao mesmo tempo que se modifica em sua natureza íntima. Pela ação dos narradores, o local muda de expressão, passando de um estado a outro: o lugar torna-se espaço, o que era físico adquire dimensão simbólica. Em *Grande sertão: veredas* e em *Outros cantos* o sertão não constitui apenas o cenário que os personagens habitam, uma vez que adquire função estruturante da narrativa, pois forma e é formado pela subjetividade dos personagens. Um dos principais pontos de contato entre as duas narrativas é a conjugação do passado no presente, visto que os relatos de Riobaldo e de Maria recuperam importantes experiências, atividades e emoções e trabalham na reconstituição de um espaço e tempo que não voltam mais. Nos dois casos, as narrativas encontram-se ancoradas em uma complexa representação da região, da qual extraem sua força simbólica.

Em razão disso, pode-se encontrar persistência renovada do regionalismo no romance *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, que, além de guardar afinidade com obras e autores anteriores, recupera símbolos exponenciais dessa tradição, conforme é possível observar nesta leitura comparatista com a obra de João Guimarães Rosa. Dessa forma, nosso gesto de interpretação possibilita evidenciar a representação do espaço a partir do diálogo entre o sujeito, a região e a cultura, com ênfase na imagem do sertão. Constata-se que Maria Valéria Rezende, além de recuperar *topoi* literários caros à vertente regionalista, renova essa tradição a partir dos elementos de identidade e pertencimento que são colocados em perspectiva, através das relações estabelecidas por sua personagem com o sertão e seu povo.

OBRAS CITADAS

- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. 169-196.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e Regionalidade(s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. João Claudio Arendt, Gerson Roberto Neumann, orgs. *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013. 13-35.
- CHIAPPINI, Ligia. Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro. In Ana Pizarro. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1994. 665-702.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? Marcos Cezar Freitas, org. *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005. 297-328.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. Eduardo Coutinho. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 62-97.
- PELINSER, André Tessaro & Márcio Miranda Alves. A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, e593, p. 1–13, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29322>.
- PELINSER, André Tessaro; ARENDT, João Claudio. Liso do Sussuarão: a região relatada e praticada. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 13, n. 14, p. 147-162, 2009. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=22969&s=grosa>.
- PIACESKI, Daiana Patrícia F. Maria Valéria Rezende: Colorindo invisíveis por meio da literatura. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 24, p. 250-267, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/160624/158696>.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Outros tempos, Outros cantos: o sertão na voz de Maria Valéria Rezende. Alexandre Pilati & Eloisa Pilati, orgs. *Línguas, culturas e literaturas em diálogo: identidades silenciadas*. Campinas: Pontes, 2019. 189-213.
- REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTINI, Juliana. “Um lugar fora de lugar”: a mulher e o sertão em Maria Valéria Rezende. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 55, p. 267-284, set./dez. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185514>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

FIGURAÇÕES DA ILHA NA POESIA DE NATÁLIA CORREIA: DA EXPRESSÃO DA AÇORIANIDADE À BUSCA DA UNIVERSALIDADE

Rui Tavares de Faria¹ (Universidade dos Açores
e Universidade de Coimbra)

RESUMO: Entre os vários motivos poéticos que percorrem a obra de Natália Correia, a Ilha e as suas figurações tomam-se por um tópos de destaque. Imbuída de um sentimento particular de quem teve a Ilha por berço, Natália assume-se, por um lado, “menina insular”, atribuindo à Ilha o papel matricial de sua formadora endógena, mas demarca-se, por outro, daquele espaço de pertença e identidade para entoar um hino universal de promoção da Ilha, enquanto lugar de refúgio a que só ela, a poetisa, acede pela rememoração, pelo sonho e pela saudade. É através de uma expressão literária particular, resultado de uma açorianidade intrínseca, e de uma linguagem poética da qual sobressaem os ecos da universalidade que Natália Correia (re)configura a Ilha como um espaço múltiplo, possível (apenas) no universo da (sua) Poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Ilha; poesia; açorianidade; universalidade.

FIGURATIONS OF THE ISLAND IN THE POETRY OF NATÁLIA CORREIA: FROM THE EXPRESSION OF AZOREAN IDENTITY TO THE QUEST FOR UNIVERSALITY

ABSTRACT: Among the various poetic motifs threaded throughout Natália Correia’s verses, the Island and its representations emerge as significant themes. Infused with a distinct sentiment for those whose roots trace back to the Island, Natália identifies herself, on one hand, as an “insular girl,” attributing to the Island the pivotal role of her endogenous nurturer. Yet, on the other hand, she delineates herself from that realm of belonging and identity to compose a universal hymn, advocating for the promotion of the Island as a sanctuary accessible solely to her, the poet, through remembrance, dreams, and nostalgia. Natália Correia (re)configures the Island as a multifaceted space through a distinctive literary expression, a product of an intrinsic and psychological Azorean nature. Her poetic language resonates with echoes of universality, crafting a unique portrayal of the Island that exists (solely) within the universe of (her) Poetry.

KEYWORDS: Island; poetry; Azorean nature; universality.

Recebido em 18 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

¹ rui.mv.faria@uac.pt - <https://orcid.org/0000-0002-0529-9107>



1. INTRODUÇÃO

As figurações que a Ilha adquire, enquanto motivo poético na obra de Natália Correia, resultam da expressão de uma individualidade literária que assenta em dois eixos determinantes: a açorianidade e a universalidade. Assim, a leitura da poesia de Natália impõe, desde logo, uma reflexão sobre estes dois conceitos para daí se recolher os elementos e as linhas de análise que dão à Ilha feições diferentes, mas que não deixam de estar interligadas como decorrentes umas das outras.

Quando configurada como espaço de pertença e identidade, a Ilha assume-se *fons et origo* da essência do sujeito poético; é o berço basáltico e vulcânico que o embala desde o nascimento. Mas a visão comum de que a Ilha confina, isola e aprisiona não é uma condicionante para a atuação do poeta. E aí a ínsula converte-se em ponto de partida – ou porto de despedida – e, em concomitância, a expressão poética da açorianidade, garantida pela voz de Natália², procura outros e novos palcos. E regressar à Ilha? Para o “eu” lírico, este *nostos* opera-se *a priori* pela rememoração e pelo sonho, o que estimula não só a universalização de um sentimento tão próprio como a saudade, mas desencadeia, ao mesmo tempo, um processo de metamorfose da realidade insular perecível. A Ilha reconfigura-se, enfim, no reino onírico que a poesia permite.

Para dar conta das figurações que a Ilha ganha na obra poética de Natália selecionou-se um *corpus* de textos que, publicados em diferentes épocas, refletem o impacto e atestam o valor da insularidade como condição necessária à expressão literária da autora. São, aliás, as suas palavras que determinam a visão individual sobre a influência que a Ilha tem na criação poética:

Na fossa dos mais acreditados dicionários, a ilha está rodeada de mar por todos os lados. Mas não vos digo nada de novo dizendo que o dicionarista é o homem graduado pelo terror da língua absoluta, esse silêncio que o poeta ouve por um prodígio de acústica vascular. Basta cerrar os olhos e fixá-los na constelação das turmalinas mais rápidas do sangue para saber que a ilha é a mãe que se fecha na sua insânia de morte a percorrer impudicamente as nossas artérias. (Correia 1993a: 422)

É esta relação de interpenetração, uma espécie de osmose, que a poetisa estabelece com a Ilha; dela depende a sua própria vida: a real e a poética.

2. AÇORIANIDADE E UNIVERSALIDADE: POLOS DA EXPRESSÃO POÉTICA

A interdependência, a que muitos chamam de ligação umbilical, por traduzir precisamente os laços que unem o filho à mãe que o gerou, é um traço idiossincrático que reflete o sentimento ou modo de ser e de agir cunhado por Vitorino Nemésio de

² Nota Bene: para efeito de economia textual, sem pretender familiaridade, o tratamento dado a Natália Correia, doravante, será feito somente pelo primeiro nome.

açorianidade, e que deve ser entendido como a “dimensão psicológica” (Rosa & Trigo 1987: 188) de um conceito mais abrangente: a insularidade. Na verdade, segundo a proposta de José de Almeida Pavão (1988: 42-43), a expressão de uma açorianidade literária é determinada por três extratos de idiosincrasias: um de formação endógena, outro que integra os “insularizados” ou “ilhanizados” e, por último, aquele que diz respeito à percepção dos “estranhos” sobre as ilhas açorianas.

Ora, Natália evidencia, à partida, uma expressão poética reveladora de uma açorianidade que decorre da endogenia, porque nasceu, cresceu e viveu na ilha de S. Miguel até um dado momento da sua existência, tendo de lá partido já numa fase adulta. A formação que naturalmente recebe até essa altura condiciona o seu *modus cogitandi operandique*, o que deixa marcas indeléveis na sua obra poética. E como se manifesta o traço de açorianidade ao nível estético? Em *Corsário das Ilhas*, Nemésio alude às particularidades do “ser-se ilhéu”, e aí reconhece e determina aquilo que é próprio desta condição:

Em primeiro lugar o apego à terra, este amor elementar que não conhece razões, mas impulsos; – e logo o sentimento dum herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar... Uma espécie de embriaguez do isolamento impregna a alma e os atos de todo o ilhéu, estrutura-lhe o espírito e procura uma fórmula quási religiosa de convívio com que não teve a fortuna de nascer, como o *logos*, na água. (1983: 33)

Se nesta definição Nemésio apresenta o indivíduo insular como detentor de uma herança sentimental que o demarca daqueles que não têm a ilha por berço ou por lar, é também neste conceito que se insurge a expressão psicológica da açorianidade como “uma espécie de embriaguez” que impregna a alma e impulsiona os atos do ilhéu até ao ponto de lhe estruturar o espírito e, por conseguinte, determinar a sua atuação. Esta dimensão psicológica da insularidade está presente, portanto, num conjunto significativo de poemas de Natália, porque a poetisa atribui à Ilha o estatuto de espaço de pertença pelo nascimento, o que lhe confere a função determinante de forjar a sua identidade poética.

Mas Natália não se deixa absorver totalmente pela “embriaguez do isolamento” que advém da insularidade e a Ilha, que não perde o *status* de berço de origem, torna-se no ponto de partida para a universalidade, promovendo, pela expressão poética, a instituição da identidade açoriana. Como se operacionaliza? Embora proferidas num contexto de ordem político-social, as palavras de Lacerda dão a resposta: “o discurso da açorianidade traduz-se num processo contínuo de apropriação, difusão e circulação de símbolos, ideais e emblemas capazes de fazer operar centenas de organizações em torno de uma ‘comunidade de sentimentos’ que tem os Açores como raiz e centro simbólico” (2003: 60).

E nos Açores está a Ilha, que adquire em todo este processo uma dimensão universal, perdendo, por conseguinte, o traço de fechamento que a sua natureza inevitavelmente comporta. Assim, reconfigurada como espaço de partida na poesia de Natália,

a Ilha redimensiona-se e passa a integrar o domínio onírico, onde o sentimento da saudade ganha uma feição única e dependente da expressão da própria açorianidade.

Da *Enciclopédia Açoriana*, projeto digital da Direção Regional da Cultura dos Açores, do verbete “Açorianidade”, cita-se a passagem que, de forma clara e objetiva, explicita o conceito que caracteriza a produção literária dos que nasceram ou habitaram as ilhas açorianas:

A açorianidade não deve ser, com efeito, só entendida como um conceito subjetivo para glosa de filósofos ou artistas - como pensam alguns espíritos mais «positivistas» -, mas como um fundamento da identidade açoriana e suas formas de expressão e, portanto, como fundamento de uma estrutura de poder político que lute pela autonomia. [...] A açorianidade é, assim, uma experiência global e abrangente, que irrompe no quotidiano da vivência coletiva e individual e se projeta nas artes e na literatura.

3. FIGURAÇÕES POÉTICAS DA ILHA

3.1. A Ilha: pertença e identidade

É o apego à Ilha, conforme estimulado pela dimensão psicológica da insularidade, que Natália canta em três poemas publicados em alturas diferentes da sua vida. É, por oposição, um sentimento de não-pertença à terra onde se encontra que determina a expressão de um laço de pertença do “eu” poético à Ilha. No poema VIII da obra *Cântico do País Emerso*, datada de 1961, a escritora confirma perentoriamente a sua origem insular na primeira estrofe, negando identificar-se com um outro espaço que não o da sua Ilha: “Não sou daqui. Mamei em peitos oceânicos / Minha mãe era ninfa meu pai chuva de lava / Mestiça de onda e de enxofres vulcânicos / Sou de mim mesma pomba húmida e brava”³ (1993a: 282).

A recusa de ser de um lugar que corresponde àquele em que está leva o sujeito poético a esclarecer a sua génese e criação. As metamorfoses desencadeiam-se desde o primeiro verso, a partir do momento em que Natália dota a Ilha de “peitos oceânicos” e atribui a sua filiação a uma “ninfa” e a um vulcão (“pai de chuva de lava”). É por isso que a poetisa se define como “mestiça de onda e de enxofres vulcânicos”, como se fosse ela própria uma ilha reconfigurada à nascença. Não uma ínsula qualquer, mas uma onde as fumarolas dos vulcões adormecidos exalam o cheiro a enxofre que, proveniente do calor da terra, alimenta o ar por onde Natália, “pomba húmida e brava”, esvoaça “rápida”, “solta”, “talvez nuvem”.

A poetisa não é “das praias da tristeza / Do insone jardim dos glaciares”, a sua “pátria não é esta / Bússola quebrada dos impulsos”, mas sim a Ilha em que, conforme

³ Nota Bene: Todos os textos de Natália Correia são citados a partir da coletânea poética intitulada *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I e II*.

explicita o poema “Autogénese”, publicado em 1966 no capítulo “Diário de Cynthia” da obra *O Vinho e a Lira*,

Nascitura estava
sem faca nos dentes
cómoda e impura
de não ter vontade
de bater nas gentes.
(1993a: 319)

É aí – na Ilha – que o sujeito lírico se desliga dos “impulsos” que comprometem a tranquilidade e a harmonia que encontra no seu espaço de pertença e identidade. Se no poema VIII do *Cântico do País Emerso* a poetisa se toma por uma “pomba”, reconhecidamente o símbolo da paz, em “Autogénese” ela nasce “sem faca nos dentes” e não tem vontade “de bater nas gentes”. Parece que a Ilha é, para Natália, um *locus pacis*, onde a agressão e/ou a violência não coabitam com quem lá nasce e vive.

Mas a amenidade que caracteriza todo este espaço de origem não determina ou afrouxa o carácter da “nascitura”, que afirma, mais adiante,

Nasce-se em setúbal
nasce-se em pequim
eu sou dos açores
(relativamente
naquilo que tenho
de basalto e flores).
(1993a: 319)

Ou seja, nascer na Ilha e assumir-se como parte integrante da sua essência implica incorporar, no lugar “da tristeza/Do insone jardim dos glaciares”, a frieza e o negrume do “basalto”, por um lado, e a vivacidade colorida das “flores”, por outro. É este misto de pedra e flora que sobressai do “Retrato talvez saudoso de menina insular”, que Natália havia já anunciado na “Biografia” que integra a coletânea *Poemas*, publicada em 1955:

Tinha o tamanho da praia
o corpo que era de areia.
E mais que corpo era indício
do mar que o continuava.
Destino de água salgado
princiado na veia.

E quando as mãos se estenderam
a todo o seu comprimento
e quando os olhos desceram
a toda a sua fundura
teve o sinal que anuncia
o sonho da criatura.

Largou o sonho no barco
que dos seus dedos partiam
que dos seus dedos paisagens
países antecedia.

E quando o corpo se ergueu
voltado para o desengano
só ficou tranquilidade
na linha daquele além
guardada na claridade
do coração que a retém.
(1993a: 57)

A ligação que o “eu” poético estabelece com a Ilha é uma espécie de osmose: “o corpo que era de areia” – o da poetisa? da ilha? – estende-se até ao mar, elemento que lhe permite a desagregação e, ato contínuo, a universalidade. É chegado o tempo da partida, erguendo-se o corpo “voltado para o desengano”.

3.2. A Ilha: ponto de partida

O laço de pertença que une Natália à Ilha é naturalmente emocional e psicológico, porque a partida se efetiva na realidade, despertando um sentimento de perda material. Mas a poesia permite recuperar a Ilha como se fosse “um objeto imaculado pela distância, a nata de uma criança infinitamente chamada pelas ondas a esvaziar-se pela boca cantante com que assombremos as vírgulas adultas dos lugares que habitamos.” (Correia 1993a: 422) Assim se pontua o momento da partida numa “Manhã Cinzenta”, porque se impõe a mudança exigida pela fase adulta da vida:

MANHÃ CINZENTA

À partida de S. Miguel

Ai madrugada pálida e sombria
em que deixei a terra de meus pais...

e aquele adeus que a voz do mar trazia
dum lenço branco, a acenar no cais...

O meu veleiro – era de espuma fria –
levava-o o fervor dos vendavais.
À passagem gritavam-me: onde vais?
Mas só o meu veleiro respondia.

Cruzei o mar em direções diferentes.
Por quantas terras fui, por quantas gentes,
nesta longa viagem que não finda.

Só uma estrada resta – mais nenhuma:
na Ilha que o passado envolve em bruma,
um lenço branco que me acena ainda...
(1993a: 11)

A despedida reveste-se da tristeza que é normal sentir-se quando se deixa a “Ilha que o passado envolve em bruma.” É da terra dos seus pais – “ninfa e pai chuva de lava” – que o sujeito poético parte para cruzar “o mar em direções diferentes”, como se doravante a ínsula se afastasse da vida da poetisa. Este afastamento, porém, é materializado no momento da partida, uma vez que a poesia permite a Natália apenas uma “longa viagem que não finda,/só uma estrada resta – mais nenhuma”: a lembrança do adeus acenado por um lenço branco.

Por isso é que, no III dos “7 Poemas da Morte e da Sobrevivência”, ela esclarece que o retorno à Ilha não deve fazer-se de um qualquer modo, há que revestir o colorido da flor para imprimir outra tonalidade à palidez da despedida naquela “Manhã Cinzenta”. Se um lenço branco acenou à sua partida, que a florescência em cor a saúde aquando do regresso:

Não regressarei à terra
como uma folha que cai.
Condição de ser a hera
que no meu tronco se enlaça
sou a nascente da água
que me leva quando passa.

Não sou poeira que o vento
arrasta até encontrar
a florescência da flor.
Origem morte existência
sou a própria florescência
incontinente na flor.
(1993a: 117)

Mas o regresso não se faz tão cedo. O lugar de onde parte permanece-lhe na memória e é evocado com saudade quando, numa circunstância específica da sua vida, Natália pensa que pode vislumbrar, ao longe, a Ilha que lhe serviu de berço e da qual se despediu tristemente numa manhã sem sol. A obra *Descobri que Era Europeia. Impressões duma viagem à América*, de Natália Correia, é um documento narrativo importante para a compreensão do fenómeno da “açorianidade”. Aí se desenvolve, com bastante acuidade, a conclusão a que chegam, por exemplo, Rosa & Trigo:

Entre a insularidade e o sonho realizado, ou não, da distância das “Califórnia da abundância”, constrói-se cada vez com mais fervor a açorianidade – essa maneira que o açoriano tem de afirmar a sua especificidade de ser português, sendo ao mesmo tempo um cidadão de errância em trânsito permanente, espiritual ou físico, para sua matéria: Açores. (1987: 199)

A escritora descreve a jornada que faz aos Estados Unidos da América. Quando, em 1950, sobrevoa o Atlântico rumo à terra da fartura, a escala técnica na ilha vizinha de Santa Maria leva Natália a registar em prosa aquilo que em poesia é canto de saudade:

Estamos a vinte e sete milhas náuticas de Santa Maria. A partir daqui, a viagem começa a revestir um significado sentimental. Pela primeira vez, após quinze anos, vou aproximar-me da terra onde nasci. Ficarei durante uma hora a sessenta milhas de distância da minha ilha: São Miguel.

Vou parar em Santa Maria, onde nunca estive, mas que conheço como uma ténue linha de horizonte dos dias claros. Quantas vezes, debruçada na balaustrada do Aterro, vendo a ilha distante, aberta como uma flora na bruma do mar, eu pensava se aquela não seria a ilha misteriosa sepultada no oceano que a velha Maria da Estrela dizia aparecer de quando em quando aos olhos fadados para a ver. (Correia 1993a: 422)

A paragem na pequena ilha de Santa Maria assume uma dupla função: por um lado, não será mais do que um lugar de passagem na rota para outro mundo, mesmo ao lado do ponto de partida de há década e meia de anos e, por outro, torna-se numa espécie de janela a partir da qual Natália tenta perscrutar a sua Ilha, espaço agora preservado na memória, ao qual a poetisa acede através da recordação e do sonho.

3.3. A Ilha: recordação e sonho

O desejo de rever a Ilha manifesta-se. É um regresso que se anuncia? Antes de Natália ter atravessado o Atlântico e sobrevoado os Açores rumo à universalidade capitalista – imagem que pinta da América, aquando da sua primeira viagem àquela terra de sonho para tantos açorianos –, em *Rio de Nuvens*, obra de 1957, publicada sete anos depois da deslocação a Boston, a poetisa mostra, no poema XVII, como a Ilha deixou de pertencer ao mundo do real e passou a figurar – “esquecida”, “encantada”, “não descoberta”, “desconhecida” e “distante” – no recôndito da imaginação do sujeito poético.

Na verdade, conforme se lê em “Mãe Ilha”, texto integrado em *A Mosca Iluminada* que data de 1972, Natália assume: “Para Lisboa me trouxeram / não de uma vez e embarcada / minha longa matéria foi / pouco a pouco transportada” (1993a: 423).

Quer com isto o “eu” lírico confirmar que a Ilha não se desapegou da sua “matéria”, mas faz parte da sua essência, integrada agora no universo onírico que só ela – a poetisa – habita, porque:

Aquela Ilha esquecida
Que eu habito adormecida
Que, à noite, eu vou habitar;
[---]
Aquela Ilha esquecida
Que só tem um habitante:
Eu que lá vivo de noite...
(1993a: 31)

Se é “esquecida” por uns, mesmo quando “pelos caminhos do sonho / Se mostra a quem a buscar”, a Ilha é o espaço de refúgio individual, onde Natália ouve o “rumor remoto de hortênsias” e percorre “estradas de bruma”. É no sonho que a escritora reabilita a identidade insular açoriana, tesouro guardado na memória, ao qual a poesia dá voz num cântico de saudade. Por isso, “a presença da ausência da ilha é sentida pelo sujeito lírico, sempre que necessita de recolher-se nesse refúgio ou abrigo matricial, reduto de paz e de silêncio que caracteriza, quer a insula em si mesma, quer o ser ilhéu” (Almeida 2018: 98).

Assim, através do sonho e, simultaneamente, através da expressão poética, a Ilha reconfigura-se num mundo pequeno, “uma imagem do cosmos, completa e perfeita, porque ela representa um valor sagrado concentrado.” (Chevalier & Gheerbrant 1994: 374) Ou seja, a Ilha de Natália é-lhe intrínseca, faz parte dela enquanto ser real e entidade poética: a visão que só ela cria desse espaço, como pertença, identidade, porto de partida e recriação onírica, atribui ao pedaço de terra que lhe deu vida, rodeado por mar por todos os lados, um estatuto de divindade. O cordão umbilical que prende a poetisa à Ilha não se rompe, persiste na universalidade que o canto prolonga, em tons de saudade maior ou de saudade menor. E aí reside a expressão natural da açorianidade que Natália imprime à sua poesia. Deixar a Ilha não é apagá-la da sua existência, nem tão-pouco da sua memória, é bem o contrário; deixar este berço da nascença é levá-lo perpetuamente integrado na bagagem de mão de qualquer viagem e trazê-lo de volta como uma herança que está, desde sempre, predestinada à sobrevivência do poeta insular, porque é Ilha mãe, mátria e não pátria.

Em *A Estrela de cada um*, considerando uma publicação de António Quadros onde a palavra “mátria” reflete, parcialmente, o conceito defendido por ela própria, Natália esclarece:

Que *mátria* implica “uma ligação sentimental à terra”, de acordo. Mas não só isso. Representa, em sentido mais lato, um elo afetivo com a *natureza* do homem. Uma relação estabelecida pelo afeto e não pela *persona* social, vinculada ao princípio *patrística* e *pátrio*. Não vejo, portanto, razão para que *mátria* pressuponha a tendência provincial para um tradicionalismo não evolutivo e desconfiado perante outros países. Tampouco a História, com todas as implicações expansionistas radicadas na noção de pátria, me permite estar de acordo com este ponto de vista de António Quadros. (2004: 107)

A veia identitária de Natália como poetisa insular que proclama o sentimento de pertença, pela identidade, à Ilha de onde partiu e que reconstitui amiúde no universo do sonho e da poesia não lhe permite dar razão ao que Quadros terá afirmado, porque o ser-se Ilha acarreta a autoridade individual de (des)considerar os conceitos que em torno da origem vão sendo avançados. Se a poetisa concebe a Ilha como *mátria*, que valor terá *de facto* para ela a noção de pátria? A imagem que a poesia de Natália recria da Ilha Mãe é a de uma divindade à qual só se tem acesso pela condição da açorianidade.

3.4. A Ilha: transfiguração poética do real

“A menina que fui agora”, expressão com a qual o sujeito poético se identifica no poema “Ilha Mãe”, publicado em 1972 em *A Mosca Iluminada*, mostra como Natália sempre atribuiu à *ínsula* a inocência que pressupõe um estado *genesíaco*. Na realidade e tendo em conta o inevitável carácter autobiográfico da sua obra, a lembrança nostálgica que a poetisa ostenta da Ilha que também a vê partir, com apenas onze anos de idade, leva-a a recriá-la na universalidade da poesia. O texto intitulado “Ilha”, que segue a “Autogénese” do “Diário de Cynthia”, de *O Vinho e a Lira* de 1966, ilustra os efeitos mágicos da origem na linguagem e no discurso poéticos de Natália, onde as metáforas, os jogos de palavras e as referências *extra insulam* fazem do espaço real que é S. Miguel uma divindade de “sulfúrica substância”, a versão feminina de um Aquiles “pelo calcanhar segura”:

A ILHA

Com bíceps de basalto
de um pedúnculo ergue
a grega musculatura.
A mergulhada maxila
da Atlântida acaso
pelo calcanhar segura

sua sulfúrica substância
de se revolver como água
com cio dentro da bilha
e por frementes cabelos

reparte a ira vulcânica
de sendo garça ficar ilha.

Com meneios de hortênsias tenta
quebrar-se pela cintura
frutos elétricos acrescenta
porém à sua fartura
de inhames em que se espreguiça
esgarçando a nevoenta costura
do vestido de oceânica brisa.

Que a submersa geografia
de que os seus bosques são a crista
sacuda o oceano e fique
com a plumagem toda à vista.

Dor de terra decepada
carne de ilhas encobertas
coagulada em açoriana
viola de cordas amarelas.
(1993a: 322-323)

No poema, assiste-se a uma transfiguração da Ilha que evidencia contornos surrealistas. A partir dos elementos que se ligam à ínsula – “basalto”, “sulfúrica substância”, “ira vulcânica”, “garça”, “hortênsias”, “inhames”, “açoriana/viola de cordas amarelas” –, Natália reconstitui um corpo que “ergue/a grega musculatura” e “tenta/quebrar-se pela cintura” “com meneios de hortênsias” que se funde com a natureza envolvente na sua totalidade, tanto da fauna, como da flora. A “garça”, ave à qual os açorianos se habituaram desde sempre e com a qual a própria Natália sugere identificar-se noutros poemas, é uma espécie migratória que encontra nos apeadeiros insulares fontes de subsistência apetecíveis. Mas, no poema, a Ilha “reparte a ira vulcânica/de sendo garça ficar ilha”; quer isto dizer que no universo poético de Natália tudo se funde e se torna parte integrante do conceito com que a poesia desenha a (sua) Ilha.

À semelhança da ave, também a Ilha voa e migra. De que modo? Enquanto traço indissociável da produção poética de Natália, a Ilha acompanha-a através das palavras, da memória e do sonho, porque lhe é intrínseca ao carácter e à sua natureza humana. Almeida destaca esta ligação embrionária, aludindo ao impacto real que a Ilha tem em Natália e à transfiguração que a poetisa opera para integrar e perpetuar este elemento na sua vida:

O facto de Natália Correia ter nascido na ilha de São Miguel, nos Açores, e, aos dez anos de idade, ter partido para a cidade de Lisboa, representa uma marca eterna em todo o seu discurso poético. Natália transporta esse sentimento de

perda no subtexto da alteridade poética que potencializa a ilha natal, refúgio onde o poeta tentará repousar em momentos de desalento e evasão literária. (2018: 95)

Assim, tal qual a garça que esvoaça, errante, até encontrar o poiso que a alimenta durante um período de tempo, Natália regressa à Ilha a que pertence por nascimento e condição, mesmo que este retorno se faça pelo processo da transfiguração do real que é possível no universo onírico da poesia, o reino da metamorfose.

4. CONCLUSÃO

É a condição insular que determina o apego da poetisa à terra onde nasceu. Na qualidade de traço de um grupo distinto de indivíduos – os que têm a ilha por origem –, a insularidade de Natália exprime-se através de uma dimensão psicológica particular. Nascer nos Açores não é o mesmo que nascer na Madeira, nas Canárias ou nas Baleares. A identidade açoriana manifesta-se, pois, por meio de uma expressão *sui generis*; aí a poesia assume o papel de veículo artístico do *modus cogitandi operandique* que se repercute fora do espaço fechado da Ilha real e ecoa no domínio da universalidade como Ilha transfigurada pela saudade e pelo desejo nostálgico do “eu” em volver à *fons et origo*: “Por isso, com a cumplicidade do peso húmido da morta, eu digo que a rigor só há uma ilha, a única, a minha, meu mistério selado pelos arbustos altivos da desaparecida” (Correia 1993a: 422). A Ilha de Natália não desapareceu, está viva na sua poesia, portanto.

OBRAS CITADAS

Edições e comentários

CORREIA, Natália. *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993a.

CORREIA, Natália. *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993b.

CORREIA, Natália. *A estrela de cada um*. Mem Martins: A.M. Pereira, 2004.

CORREIA, Natália. *Descobri que era europeia. Impressões duma viagem à América*. Lisboa: Ponto de Fuga, 2018.

NEMÉSIO, Vitorino. *Corsário das Ilhas*. Lisboa: Bertrand, 1983.

Estudos

ABREU, M. F. et al. *Natália Correia: a festa da escrita*. Lisboa: Edições Colibri/FCSH-UNL, 2010.

AÇORIANIDADE. Governo dos Açores - Cultura. Disponível em: <http://www.cultura-azores.gov.pt/ea/pesquisa/default.aspx?id=566>.

ALMEIDA, Ângela. *A Simbólica da Ilha e do Pentecostalismo em Natália Correia*. Ponta Delgada: Letras Lavadas, 2018.

BATISTA, José Manuel Dias. *Contributos para uma noção de açorianidade literária*. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares), Universidade Aber- ta, Lisboa, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/2527>

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *A. Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

COELHO, Leonor Martins, coord. *Insularidades. Rotas, Gentes e Lugares*. Porto: Afron- tamento, 2021.

COSTA, Ana Paula. *Natália Correia. Fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

FARIA, Rui Tavares de. *A femina-insula num diálogo para-erótico com o uir-mare*. Uma leitura possível de 'A Ilha' de Rosa Lobato Faria. *Neo*, Ponta Delgada, n. 10, p. 71-75, 2010.

LACERDA, Eugenio Pascele. *O atlântico açoriano: uma antropologia dos contextos globais e locais da açorianidade*. Tese (Doutoramento em Antropologia Social) – Uni- versidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: [http://repo- sitorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/85134](http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/85134).

LEAL, João. Açorianidade: Literatura, Política, Etnografia (1880-1940). *Etnográfica*, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 191-211, 1997. Disponível em: [https://journals.openedition.org/ etnografica/4381](https://journals.openedition.org/etnografica/4381).

PAVÃO, José de Almeida. Constantes da insularidade numa definição de literatura aço- riana. *IX Semana de Estudos dos Açores. Conhecimento dos Açores através da literatura*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 1988. 31-47. Disponível em: [https:// sites.google.com/site/ciberlusofonia/PT/Lit-Acoriana/acorianidade_pavao_1988](https://sites.google.com/site/ciberlusofonia/PT/Lit-Acoriana/acorianidade_pavao_1988).

ROSA, Vitor M. Pereira da & Salvato Trigo. Da insularidade à açorianidade: algumas re- flexões. *Arquipélago. Ciências Sociais*, Ponta Delgada, n. 2, p. 187-201, 1987. Disponível em: [https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/5620/1/ARQ1987_CS_N2_pp187-201. pdf](https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/5620/1/ARQ1987_CS_N2_pp187-201.pdf).

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

BOCAS TORTAS: NATURALISMO SERTANEJO E LITERATURA DAS SECAS NO BRASIL

Mateus de Novaes Maia¹ (UFF)
e Claudete Daflon dos Santos² (UFF)

RESUMO: O fim do século XIX assistiu a uma modificação na discursividade sobre o espaço sertanejo no circuito da literatura brasileira. Mudanças de cunho político e estético influíram sobre esse processo, mas o episódio trágico da seca de 1877-1880 foi determinante para transformar a forma pela qual o resto do Brasil encarava o sertão e, por conseguinte, a região Nordeste. Foi sobretudo a partir da tematização desse evento que as obras literárias ambientadas no sertão nordestino passaram a representar esse recorte espacial sob uma ótica estritamente negativa, tendência que se afirmaria como a hegemônica na concepção de discursos sobre esse espaço para além do meio literário. As obras *Os Retirantes* (1879) e *Ataliba, o Vaqueiro* (1878) foram duas das primeiras representantes dessa que seria considerada a “Literatura das Secas”, tendo sido associadas por Franklin Távora ao que ele propunha ser um “Naturalismo sertanejo”, uma espécie de literatura de transição entre o Romantismo e o Naturalismo “puro” associada a elementos regionais. O entendimento desse rótulo e o cotejo entre os dois textos oferece uma vereda fértil para o entendimento do processo histórico da construção discursiva do sertão pela literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Sertão; Os Retirantes; Ataliba, o Vaqueiro; Literatura do Norte.

CROOKED MOUTHS: SERTANEJO NATURALISM AND DROUGHT LITERATURE IN BRAZIL

ABSTRACT: The end of the 19th century saw a shift in the discourse surrounding the *sertão* in Brazilian literature. Changes both political and aesthetic influenced this process, but the tragic episode of the drought of 1877-1880 ultimately transformed the way in which the rest of Brazil saw the *sertão* and, consequently, the Northeastern region. Above all, it was from this event on that literary works set in the Northeastern *sertão* began to represent this space under a strictly negative lens, a tendency that would prove hegemonic in the production of discourse regarding the *sertão* even beyond the literary form. The works *Os Retirantes* (1879) and *Ataliba o Vaqueiro* (1878) were two of the most representatives of what would be called the “Drought Literature”, being associated by Franklin Távora to what he would propose as a “sertanejo naturalism”, a kind of transition literature between Romanticism and “pure” naturalism associated with regional elements. The understanding of said labeling and the com-

¹ mateusnovaes@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-0244-9755>

² claudetedaflon@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-0392-8811>



parison between both texts offers a fertile path through which to understand the historical process of the discursive construction of the sertão by literature.

KEYWORDS: Sertão; Os Retirantes; Ataliba, o Vaqueiro; Northern Literature.

Recebido em 22 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

*A mente é em si mesma o seu lugar;
Faz do inferno Céu, faz do Céu inferno.*
(John Milton)

INTRODUÇÃO

Este trabalho discute as transformações nos discursos sobre o sertão na literatura brasileira a partir do romance *Os Retirantes* (1879), de José do Patrocínio, e da novela *Ataliba, o Vaqueiro* (1878), de Francisco Gil Castelo Branco. Ambas as obras estão entre as primeiras manifestações do que seria entendido como a “Literatura das Secas”, textos ambientados no sertão nordestino que têm como pano de fundo as consequências das estiagens periódicas que assolam a região, tendo esta última recebido pouca atenção da crítica especializada.

Para além do tema central em comum, os dois textos foram analisados em conjunto por Franklin Távora, autor de *O Cabeleira* (1876), que os avaliou enquanto representantes de um “naturalismo sertanejo”, categoria cuja investigação pode contribuir para o entendimento do contexto histórico no qual as obras foram escritas, assim como para o processo de mudança na representação do sertão do qual elas são partícipes. Antepondo a Literatura das Secas às representações românticas do espaço sertanejo que a antecederam, sobretudo à literatura de José de Alencar, entende-se que as diferenças marcantes entre essas manifestações literárias se dão não somente no plano estético, mas também no ideológico.

A LITERATURA DAS SECAS

Em um período de instabilidade política, uma convulsão social nas províncias do Norte concentrava os olhares do Brasil nas massas sertanejas que ameaçavam a ordem institucional. Tratava-se da seca de 1877-1880, que mais tarde seria referida como a Grande Seca, e seus efeitos sobre o imaginário coletivo brasileiro acerca do sertão só encontrariam paralelo na Campanha de Canudos.

Por uma curiosa coincidência, a cobertura de um jovem jornalista também seria determinante na apreensão desse episódio pelo público leitor da capital na época. Quase duas décadas antes da viagem de Euclides da Cunha a Canudos, José do Patrocínio foi enviado pelo jornal carioca *Gazeta de Notícias* a Fortaleza para cobrir o êxodo

dos retirantes para a capital cearense, em uma experiência que, assim como a do autor de *Os Sertões*, daria vazão a uma produção literária que plasmou em cores dramáticas as impressões sobre o acontecimento histórico do qual o autor foi testemunha.

Inicialmente publicado em formato de folhetim na *Gazeta de Notícias*, seu romance *Os Retirantes* (1879) é centrado nas sucessivas desgraças que acometem a jovem Eulália Queiroz e seus conterrâneos da paróquia de B.V., no interior do Ceará, em função da seca e das maquinações do sacerdote da congregação, o Vigário Paula. Reduzidos à condição de retirantes, os antigos habitantes de B.V. rumam em direção a Fortaleza, onde esperam contar com o auxílio do governo.

Apesar do esmero na composição de episódios dantescos de violência e sofrimento das massas na travessia do sertão, o enfoque de Patrocínio nas trajetórias das famílias da protagonista e de sua amiga Irena Monte parece apontar para uma reflexão sobre a desagregação da sociedade sertaneja patriarcal face aos flagelos da seca e à corrupção de suas instituições. Filhas da elite local, elas se veem alijadas de suas posições sociais quando o pai de Eulália morre e o de Irena perde sua fortuna e sua visão.

Sem o amparo de seus patriarcas, referenciais fundamentais da sociedade sertaneja tradicional, essas mulheres são confrontadas com uma nova sociabilidade nos centros urbanos. Dessa forma, suas provações são sobretudo de natureza moral, na medida em que tentam sobreviver ao cenário de degradação geral que as circunda sem perder de vista sua ética sertaneja, sua única defesa contra a baixeza e a corrupção do meio urbano.

Neves (2007) compreende a derrocada da figura do senhor de terras como o elemento estruturante tanto do drama da protagonista e de seus pares quanto de toda a população sertaneja deslocada pela seca. O vácuo de poder deixado pelo patriarca é representado no romance pelo desamparo das mulheres da elite, mas também configura o drama invisibilizado do completo desenraizamento dos sertanejos pobres.

Por mais que Patrocínio pinte de maneira crua os suplícios dos camponeses que morrem às centenas pelas estradas, seu estado de desumanização os torna meros elementos do cenário que atenta contra a moral pudica das donzelas orfanadas:

Desprovidos de defesas culturais e expostos à fome biológica, os camponeses distanciam-se da sociedade civilizada e animalizam-se, desqualificando-se como sujeitos sociais e perdendo a própria identidade política. Sem rosto, passeiam pelo romance como uma massa de homens e mulheres geográfica e imaginariamente deslocados, desgraçados pelo destino inevitável. São criaturas indefesas, sem as referências morais dos proprietários de terras, os quais lhes fornecem não somente as possibilidades econômicas de acesso restrito às terras, mas, principalmente, os limites rígidos da conformação social. [...]

A seca, ao desfazer os laços que unem senhores e camponeses, pela destruição da produção e pela migração generalizada, enfraquece o controle que os senhores de terras exercem sobre toda a sociedade, abrindo espaço para a

desagregação social e moral que Patrocínio e outros tantos denunciam. (Neves 2007: 94)

Entretanto, essa decadência referida por Neves parece participar de um processo anterior à Grande Seca, remontando a uma corrosão dos valores da sociedade sertaneja que já se operava pela subversão da Igreja. Ao apontar indícios disso no romance, Albuquerque Júnior (2017) retoma a passagem em que, ainda no primeiro capítulo, um encantador de cobras realiza seu espetáculo para a população de B.V. em um barracão abandonado do antigo engenho da família Monte. O ecoar dos búzios na estrutura arruinada parece evidenciar que os capítulos anteriores à seca já se organizam também “em torno de uma ausência, de uma perda, à sua maneira, em torno de uma retirada: o declínio dos valores cristãos, a ausência da presença do divino, do consolo da religião, a retirada do corpo de Deus de entre os homens, pela dissolução dos costumes no interior do clero, pela baixa condição moral dos representantes de Deus” (Albuquerque Júnior 2017: 236).

Ademais, a influência nefasta do Vigário Paula precipita a ruína da paróquia e das famílias de Eulália e Irena. Ao deflorar, mentir, roubar e matar, ele empreende uma cruzada infernal em seu ódio pelo povo local e sua obsessão por Eulália, valendo-se da posição de pároco para transitar entre as esferas dos poderes temporal e estatal, integrando uma rede de corrupção que se estendia das comissões de socorros públicos ao palácio do bispo do Ceará.

Assim, essa organização social, que tinha rotos os seus alicerces, é despida também de suas sumidades pela seca. Nessa escatologia, cabe ao rebanho transviado a expiação dos pecados daqueles que deviam zelar por eles, e o “corpo de Cristo, que deveria ser incorporado por seus pastores, é encarnado agora apenas pelos menores e mais aflitos membros de sua Igreja, os retirantes, que sofrem em suas carnes os mesmos padecimentos do corpo crístico” (Albuquerque Júnior 2017: 237).

Albuquerque Júnior ressalta que Patrocínio faz essas críticas ao clero lançando mão de imagens pertencentes a uma “temporalidade de longa duração, como as imagens bíblicas”, isto é, a narrativa do Êxodo e da via-crúcis, apontando para a possível redenção dos membros dessa sociedade por meio dos flagelos da carne infligidos por Deus através da seca (Albuquerque Júnior 2017: 237). Essa temporalidade acentua a dramaticidade da ruptura que ocorre na organização social da população sertaneja e marca o fim, ou o início do fim, do sertão como ele havia existido até então.

Neves também situa essa inflexão em uma “longa duração”, associando a institucionalização do poder que se arruína não às narrativas bíblicas, mas ao próprio ritmo da natureza:

O que José do Patrocínio observa, portanto, é a decadência de um mundo rural aparentemente indestrutível, posto que ancorado na regularidade e na segurança da natureza, mas que se desagrega pela seca – o caos! Participa, assim, da construção de uma imagem de fragmentação e desagregação desse universo tradicional que se opera nas décadas finais do século XIX, configurando uma

ideia geral de atraso e de incapacidade de superação dos obstáculos naturais, contribuindo para a formação de uma “ideologia da natureza perversa”. (Neves 2007: 88)

Essa mudança no paradigma do discurso sobre a natureza sertaneja — para Neves, uma “ideologia da natureza perversa” — se relaciona não só à Grande Seca, mas a um vasto conjunto de fatores que teriam influenciado tanto o discurso hegemônico sobre o sertão quanto os rumos da literatura e da sociedade brasileira. Na mesma década em que se situa o romance, uma nova geração de intelectuais se municiava de um arcabouço teórico estrangeiro que vinha abalar os alicerces da sociedade da época, alardeando “o positivismo, o evolucionismo, o darwinismo, a crítica religiosa, o naturalismo, o cientificismo nas artes, etc.” (Romero 1900: xxiii-xxiv).

A receptividade dessas teorias junto a parcela considerável da intelectualidade brasileira é sintomática de sua insatisfação com o estado geral da sociedade. Alonso (2002) sugere que o denominador comum entre todos esses jovens que esposavam ideias tão diferentes em relação aos rumos do país era a sua marginalização política.

Assim, personagens política e geograficamente distantes como José do Patrocínio e Sílvio Romero podem ser aproximados menos pelas eventuais confluências de suas pautas políticas, aspirações estéticas ou filosóficas — raras em meio à diversidade de ideias adotadas por essa geração — do que pela sua rejeição comum ao que Alonso chama de “status quo saquarema”, o sistema de dominação política imperial. Para a autora, os intelectuais que despontavam nesse período atacavam, a partir de diferentes posições, os três pilares desse sistema: o catolicismo hierárquico, o liberalismo estamental e o indianismo romântico.

A mobilização da geração 1870 se fez concomitantemente nas esferas política e intelectual (Alonso 2002: 162), sobretudo, a partir da produção literária, “a forma cultural por excelência do período e para a qual convergiam todos os esforços de redefinição dos valores sociais, avassalados pelo processo de transformações históricas” (Sevcenko 1983: 225-226).

Esses sinais dos tempos se manifestam com particular nitidez no discurso abertamente anticlerical d’*Os Retirantes*. Centrado na falência da classe senhorial ocasionada pela seca, a linguagem pela qual o autor retrata esse processo no romance flerta com um Naturalismo que então se insinuava no Brasil, sem, porém, eliminar tendências do Romantismo. O esgotamento da estética romântica manifesta-se na ruptura com determinado paradigma da representação literária do sertão pela emergência do que viria a ser chamado de “literatura das secas”. Dentre os escritos que correspondem a esse gênero, *Os Retirantes* é comumente tido como o precursor.

Apesar de sintetizar o movimento que a literatura fazia nesse sentido e ter sido amplamente lido e celebrado pelos seus coetâneos, o romance de Patrocínio não foi o primeiro representante de uma literatura de inspirações naturalistas que aspirava plasmar a decadência das elites tradicionais sertanejas, sequer foi o primeiro a tratar da seca sob essa ótica. Interessa recuar um pouco no tempo para melhor situar his-

toricamente esse processo e apreender seus desdobramentos na produção literária de fins do século XIX.

O SERTÃO ENTRE O PARAÍSO E O INFERNO

Quatro anos antes da publicação de *Os Retirantes*, José de Alencar lançava *O Sertanejo* (1875), livro que se insere no escopo de seu projeto político-literário que visava à agregação da identidade brasileira, como propôs no prefácio “Bênção Paterna” de *Sonhos D’Ouro* (1872, 1951). A partir da representação literária das particularidades regionais, o autor buscava integrar simbolicamente o território brasileiro e reafirmar a legitimidade das estruturas de poder operantes em nível nacional.

Na narrativa, ambientada no interior do Ceará em 1764, o vaqueiro Arnaldo é levado a realizar as mais improváveis façanhas para resguardar a integridade de seu empregador, o capitão-mor Campelo, e de sua filha, por quem nutre uma paixão impossível. Típico herói alencariano, Arnaldo é um Peri transposto para o sertão cearense, chegando a repetir o embate do guarani com uma onça — e superá-lo, posto que demonstra ainda maior controle sobre a natureza ao repelir o ataque do felino apenas com um pontapé em uma ocasião e a guiá-lo puxando-o pela orelha em outra.

Salvando-os do fogo, de indígenas hostis e de pretendentes inoportunos da moça, o protagonista estabelece com a família Campelo uma relação que emula a vassalagem de um cavaleiro medieval a seu suserano, e para isso contribuem os diversos paralelos com os costumes e a organização feudal portuguesa a que Alencar recorre para representar a sociedade sertaneja na obra (Almeida 1981: 59, 64-66). A reincidência dessas referências a um passado europeu a que as práticas sociais sertanejas remeteriam é outro indicativo da dimensão política do projeto literário em que essa obra se enquadra.

Tendo recém-adquirido sua independência política, a intelectualidade brasileira da época buscava elementos que salientassem a individualidade do Brasil em relação à sua antiga metrópole. Nesse cenário de emergência de uma identidade nacional, o passado colonial do Brasil inviabilizava a fundação de uma nacionalidade baseada em uma unidade histórica ou étnica, de modo que se recorreu à exaltação da natureza americana no campo literário como recurso de fabulação de uma identidade nacional.

Esse artifício levou, no campo político, à primazia da unicidade do território nacional como fator agregador da identidade brasileira, o que gerou a necessidade de conhecer os rincões distantes do país. Daí deriva a pretensão alencariana de representar literariamente a diversidade do território brasileiro para exaltar a unidade nacional a partir de suas províncias. A escolha do espaço em que desenvolve suas narrativas e dos protagonistas assegura a formulação de referências nacionais no campo literário.

Alencar, assim como outros autores do romantismo indianista, transplantou a figura do cavaleiro medieval europeu para o indígena brasileiro. Ostentando sistemas de valores análogos aos códigos de cavalaria, esses indígenas, situados em um pas-

sado distante e imaginário, seriam a personificação de uma tradição nacional idealizada. Mais do que isso, eles estariam convenientemente removidos dos indígenas coevos, tidos como “decadentes”, por conta desse distanciamento cronológico, e representariam uma origem nacional não tributária de Portugal.

Nos parece que a suplantação dos protagonistas indígenas em favor dos vaqueiros “rústicos” do Sul e do Norte — respectivamente, o gaúcho e o sertanejo — nas obras tardias de Alencar é sintomática da necessidade de situar suas narrativas em um momento histórico mais próximo para melhor defender elementos estruturantes do Brasil-Império que, nas décadas de 1860 e 1870, estavam sob ataque: a unidade do território nacional e o poderio das elites tradicionais. Em um período que testemunhou numerosas revoltas nativistas, incorporar figuras tipicamente regionais dentro de um sistema de sentidos que as integrava em escala nacional era uma forma de minar seu potencial revolucionário.

Da mesma forma, na medida em que a geração de 70 se sublevava contra o “status quo saquarema”, reafirmar a solidez das instituições e a sua identificação com estamentos tradicionais e inamovíveis da sociedade brasileira era, além de uma preocupação das elites imperiais, uma tarefa facilitada por uma narrativa desenvolvida em um tempo histórico mais recente. Ainda assim, a operacionalidade dessa literatura seria posta em xeque em razão tanto das pressões históricas a que elas respondiam quanto de um fenômeno sem precedentes que abalaria os paradigmas literário e social no Brasil – a Grande Seca.

À série de narrativas centradas na temática da seca que aparecem após esse episódio — a chamada “literatura das secas” — Cristovão (1994) debita a clivagem entre os períodos da representação do sertão como paraíso e como inferno. O autor identifica a tônica do sertão-paraíso nas obras românticas via representação de uma natureza sertaneja edênica; associação entre as ordens natural e social; e enaltecimento da tradição e simplicidade do campo em oposição à modernidade dos núcleos urbanos.

É essa sociedade rural, cujas relações de trabalho e de sociabilidade são mediadas pela autoridade do patriarca latifundiário, que Alencar celebra nas páginas de *O Sertanejo* e que é completamente desorganizada em função da seca. Como aponta Neves:

Há, assim, um vínculo poderoso entre as relações sociais estabelecidas no sertão e as possibilidades oferecidas pela natureza, identificando umas com as outras de tal forma que as rupturas só poderiam ser pensadas em função da quebra de um ciclo natural, o que efetivamente ocorre em 1877, com a seca. Somente após esta data, portanto, o sertão aparece como “hostil” ou “inóspito”, palco ressequido de uma vida de sofrimentos e resignação. (2007: 88)

Tendo escrito o livro em questão dois anos antes do início da Grande Seca, a representação do sertão cearense concebida por Alencar não teria sido elaborada, portanto, em função desse fenômeno — como viria a ser a absoluta maioria das obras de temática sertaneja que se seguiram a ele. Não obstante, a seca enquanto flagelo

cíclico do semiárido já era um elemento recorrente na literatura, correspondendo inclusive a esse mesmo processo de ruptura da representação do sertão como paraíso em ao menos um romance escrito antes dos eventos de 1877.

BOCAS TORTAS

O *Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, trata de um sertão diferente do de Alencar. Centrado na vida do cangaceiro Cabeleira, o romance é povoado por figuras que viviam à margem da autoridade do Estado e dos grandes fazendeiros, numa sociedade marcada pelas mais diversas privações infligidas à população sertaneja em função da histórica seca de 1776. Esse livro é tido por Cristovão (1994) como um dos inauguradores da representação do sertão como inferno, que é associada pelo autor sobretudo a obras dos ciclos naturalista e modernista, nas quais o sertão é apresentado como um meio corrompedor dos homens graças à brutalidade dos flagelos naturais e à consequente pobreza material.

Situando o romance em um período que antecede em um século o ano de sua publicação, Távora também narra, a seu próprio modo, a decadência das relações sociais que imperavam na região, assim como faria posteriormente Patrocínio. Entretanto, ele situa sua problemática menos em um evento disruptivo e traumático do que em um processo histórico contínuo. Consciente da condição subalterna da literatura produzida longe da capital imperial, o autor cearense reivindicaria para seus conterrâneos o protagonismo da produção de discursos sobre sua própria região. Ele visava analisar, em seus romances e em seus estudos acadêmicos, o movimento diacrônico da perda do protagonismo político e econômico das províncias litorâneas do Norte em função, sobretudo, da decadência da indústria da cana.

Com esse intuito, Távora propunha inaugurar com *O Cabeleira* um projeto político-literário denominado “Literatura do Norte”, o qual reuniria obras que celebrassem os costumes e tradições das províncias setentrionais do país como uma forma de representar um Brasil verdadeiro. No prefácio do livro, ele argumenta que:

As letras têm, como a politica, um certo character geographico; mais no norte, porém, do que no sul abundam os elementos para a formação de uma litteratura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é obvia: o norte ainda não foi invadido como está sendo o sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as indoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, póde-se affirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuina expressão. (Távora 1876: 12)

Sua pretensão de constituir um *corpus* literário de obras nortistas que privilegiassem o local em detrimento do nacional, além da primeira manifestação intencional de uma literatura regionalista (Almeida 1981), era diametralmente oposta ao projeto de Alencar, com quem Távora já havia protagonizado a polêmica das *Cartas a Cincinnati*.

nato, em que criticou o excesso de imaginação na representação das regiões que figuravam nos livros do autor de *O Gaúcho*. Távora advogava por uma literatura de “exatidão daguerreotípica” que mimetizasse a realidade. Cabia ao autor o crivo dos elementos constituintes da obra, sempre ancorados em uma pretensa realidade histórica, de forma que a dramatização desses elementos históricos cumprisse uma função moralizante junto ao público leitor (Távora 2011).

Apesar de seus esforços, Távora não foi capaz nem de fundar uma nova tradição estética nem de desvencilhar-se completamente do romantismo que tanto criticava. Essa condição é observada por ele próprio em carta endereçada a José Veríssimo:

Sou o primeiro a reconhecer que nos meus escritos, ainda naqueles em que mais procuro fugir da retórica romântica, *sempre a minha boca aparece torta*; mas, conquanto não sinta as minhas simpatias inclinadas pelo naturalismo cru que, segundo me parece, nunca há de fundar escola perdurável, talvez que em trabalhos sucessivos aquele defeito vá aparecendo menos. (Aguiar 1997: 256)

Todavia, ainda que não plenamente realizadas, as ambições de Távora frutificaram a partir dos livros que ele legou e no juízo que fez das obras de seus coetâneos. Assim, exercitou uma literatura de transição que aglutinava traços tanto românticos quanto naturalistas, numa situação figurativamente identificada por ele na expressão “boca torta”. Sua rejeição a formas “puras” de um e de outro era declarada, mas, incapaz de formular uma alternativa, o autor parece valer-se de ambos sem se comprometer com nenhum dos dois — e nem os superar.

Em artigo publicado no jornal *A Semana*, em 24 de dezembro de 1887, Távora expõe suas opiniões sobre como o norte brasileiro deveria ser representado literariamente ao comparar o já referido *Os Retirantes*, de José do Patrocínio, a *Ataliba, o Vaqueiro* (1878), de Francisco Gil Castelo Branco. Para o autor, a novela de Castelo Branco “é evidentemente trabalho que se deve classificar entre os da litteratura do Norte” (Távora 1887: 1).

“Sobre o assumpto do *Ataliba o Vaqueiro*” continua Távora, “isto é, a secca do Ceará, ha duas narrativas conhecidas, — *Os Retirantes* do Sr. José do Patrocínio, e *O Retirante* do Dr. Araripe Júnior” (1887: 1). *Ataliba, o Vaqueiro*, apesar de bem menos prestigiado, antecede o romance de José do Patrocínio em mais de um ano, com a publicação do seu primeiro capítulo em 27 de maio de 1878, no *Diário do Rio de Janeiro*. *Os Retirantes* só seria publicado, presumivelmente, em 29 de junho de 1879, na *Gazeta de Notícias* (RJ).

Isso porque são atribuídas datas de publicação conflitantes a ambas as obras. Apenas na edição consultada, *Ataliba, o Vaqueiro* é datada ora de 1874, 1878 ou 1880, ora lançada em formato de folhetim no *Diário de Notícias do Rio de Janeiro*, no *Diário do Rio de Janeiro*, ou publicada integralmente pela Typographia Cosmopolita. Nossas pesquisas apontam que a sua publicação original se deu a partir da edição 49 do *Diário do Rio de Janeiro*, em 27 de maio de 1878. Em relação a *Os Retirantes*, o livro é referido em diferentes fontes como datando de 1877, 1878 ou 1879, tendo sido verificado que

na edição 175 da *Gazeta de Notícias* (RJ), de 28 de junho de 1879, se anuncia o início de sua publicação na edição do dia seguinte. Já *O Retirante*, de Araripe Júnior, começou a ser publicado no jornal *O Vulgarizador* (RJ) em 1877, mas foi descontinuado.

Passados dez anos desde o início da Grande Seca, Távora infere o seguinte sobre *Ataliba, o Vaqueiro*, escrito ainda nos primeiros meses do acontecido:

As primeiras manifestações da secca, o esfolar das rezes mortas, a tristeza, as inquietações, os cuidados, o chegar dos primeiros retirantes, os horrores sucessivos, foram reproduzidos sem esforço. O leitor está conhecendo que o autor viu todas as linhas geraes, todos os traços particulares da grande calamidade. Na descrição que não tem aliás vastas proporções, predomina a intuição, por assim dizer, visível dos desastres iminentes, o sentimento da catastrophe que se avizinha, ao principio do tamanho de um vampiro, depois com as dimensões de coruja colossal e medonha. (Távora 1887: 1)

Após estender seus elogios à descrição dos costumes sertanejos e à precisão da representação do vernáculo local na novela de Castelo Branco, Távora tece o seguinte comentário sobre *Os Retirantes*:

Quanto aos *Retirantes*, o autor localizando a acção principal na capital, apenas nos offerece scenas de prostituição, venalidade e corrupção.

Não direi que não ha verdade nisto; ha. Mas o que me parece é que a parte mais interessante não está naquele ponto, que se deve considerar o ultimo da tragédia.

A parte verdadeiramente dramática, a meu vêr, da desgraça da emigração forçada, está no longo e penoso trajecto, através de inhospito e desolado sertão, reduzido a poeira e fogo, quando mezes antes era o verdor, a fartura, a alegria.

Esta romagem de fome, sede e morte não podia ser deixada de parte pelo artista formado naquelle meio. Longe disso, a sua principal observação e estudo haviam de convergir para o êxodo [...].

Nota-se que lhe falta o sentimento, a alma do Norte. Lendo-se aquelle livro onde abundam scenas do naturalismo das grandes cidades, compreende-se que o naturalismo sertanejo não foi allí representado. (Távora 1887: 1).

A avaliação que Távora faz dessa obra pode ser apreciada à luz do pensamento de Sílvio Romero, amigo com o qual rotineiramente alinhava suas opiniões literárias. A respeito da recepção do naturalismo por parte dos escritores brasileiros, Romero diz:

A gloria da invenção da doutrina não lhes pertence; é do estrangeiro; cabelhes apenas a gloriola da imitação e esta mesma tão desgeitosa, tão inhabil, tão mesquinha, que compunge. Não basta repetir de outiva que em Paris Zola está na ordem do dia; é mister comprehender as novas doutrinas e entrar

n'ellas como um consocio e não como um simples caixeiro, um simples moço de recados. (Romero 1882: 34).

Assim, a rejeição de Távora ao “naturalismo das grandes cidades”, que ele vê representado no livro de Patrocínio, não só ecoa a antipatia que ele já havia externado ao “naturalismo cru” na carta a José Veríssimo, mas parece encontrar um paralelo na crítica que Romero faz ao “naturalismo de imitação”. Se assim for, a representação de um “naturalismo sertanejo” — que falta a Patrocínio — também equivaleria aos contornos da Literatura do Norte tal como definidos no prefácio d’*O Cabeleira*.

Isso porque o que é elogiado por Távora em *Ataliba, o Vaqueiro* é justamente a reprodução fidedigna dos costumes e da paisagem sertaneja, lê-se, rural. Dessa forma, esta característica seria também o que diferenciaria o naturalismo próprio desse recorte espacial — o sertanejo — daquele desenvolvido na França.

Apesar disso, levando-se em conta que abundam no romance de Patrocínio cenas consideradas por Távora como “a parte verdadeiramente dramática, [...] da desgraça da emigração forçada, [...] através de inhospito e desolado sertão” (Távora 1887: 1), a verdadeira falta de *Os Retirantes* para Távora parece ser tanto inerente quanto irremediável, uma vez que os referidos “sentimento” e “alma do Norte” não poderiam ser representados por um autor do Sul. Independentemente do juízo que Távora faz sobre a obra, ela parece ser tão representativa desse momento de inflexão entre o predomínio da estética romântica e a ascensão do naturalismo, sobretudo na forma como tematiza o fenômeno da seca, quanto a sua própria ou a de Castelo Branco.

Em *Ataliba, o Vaqueiro*, o personagem central homônimo representa o mesmo tipo sertanejo ideal do protagonista de *O Sertanejo*, de José de Alencar. A placidez de seu caráter é espelhada em uma relação harmoniosa com uma natureza idílica com a qual, como vaqueiro sertanejo, mantém uma relação de pertencimento e domínio.

Ataliba trabalha, festeja e fica noivo no início da narrativa, passando a esperar a passagem dos dias para a realização de seu casamento em meio à fartura do sertão verdejante. No entanto, seu noivado se transforma em uma ansiedade mortal quando as chuvas não vêm na data prevista.

Enquanto seus vizinhos migram para o litoral, ele fica para cuidar do rebanho de seu patrão e testemunhar o lento definhamento dos bois e da paisagem junto da noiva, Teresinha, e a mãe desta, tia Deodata. Esta se recusa a deixar a terra, mesmo quando a seca se instala de forma dramática, levando os noivos a acompanhá-la no suplício. Nesse sentido, ela seria representativa de um modo de vida tradicional que, sob a ótica da narrativa, condenaria a si mesmo em seu apego inflexível às próprias raízes. Consequentemente, a matriarca perece, acometida por uma “febre maligna” cuja incidência coincide com o agravamento da seca, e o jovem casal parte em busca de terras menos abrasadas, também sucumbindo no caminho.

A tragédia de *Ataliba* é encapsulada pela transfiguração da natureza sertaneja pela seca. Não se trata de uma crítica social sobre a ineficiência da resposta governamental ou as transformações sociais decorrentes do êxodo rural forçado como em *Os*

Retirantes — o que não significa que a dimensão da ruptura da ordem social não esteja presente, uma vez que o que prende Ataliba à terra arrasada pela seca é o seu compromisso com o fazendeiro que o emprega.

A própria insistência de tia Deodata em permanecer em sua casa corresponde ao seu aferramento à história que conhecera, à lembrança da terra paradisíaca que se perdia por obra da seca. Sua angústia é explorada narrativamente para servir como simulacro do sofrimento decorrente do deslocamento compulsório dos demais retirantes.

As mortes de Ataliba e de Amélia ilustram bem as diferenças na abordagem da seca entre os dois textos. Enquanto em *Os Retirantes* Amélia morre na sarjeta da capital depois de ser arrastada para o meio urbano e ter sua honra de moça sertaneja violada, Ataliba encontra seu fim depois de se exaurir em (mais um) confronto com uma onça, do qual emerge vitorioso, mas ferido.

Desgastado pelo embate, ele começa a empreender a travessia do sertão tórrido, mas é picado por uma cobra no caminho e morre à beira da estrada. Tanto o fato de Ataliba não sair ileso do encontro com a onça, como fariam seus pares alencarianos, como sua morte decorrer do ataque de um animal tantas vezes figurado como a manifestação do ardil e da maldade, sugerem a mudança do discurso sobre a natureza sertaneja de uma representação edênica para infernal. Esta nova caracterização da natureza aponta para aquilo que Neves refere como uma “ideologia da natureza perversa”. O local de sua morte, à beira da estrada, frente à morte de Amélia na sarjeta, também ilustra como Ataliba, morrendo ainda antes de chegar à cidade, não se sujeita à decadência moral que Patrocínio tematiza através de sua protagonista.

Assim, ambas as obras são representativas de um momento em que se observavam o esgotamento da estética romântica e os primeiros esforços, ainda que de “boca torta”, da elaboração de um “naturalismo sertanejo”, tal como propôs Távora. Essas obras revelam a incompatibilidade entre a temporalidade sertaneja e as mudanças sociais postas em curso com a modernidade. Na história de Ataliba, a dimensão moral do fatalismo ecoa a perspectiva cristã cara a escritores românticos como Alencar, mas a impotência diante da realidade se diferencia do sertanejo alencariano.

Nesse sentido, as categorias mobilizadas por Távora denotam como as transformações no paradigma literário brasileiro no *fin de siècle* não ocorreram de maneira abrupta — quanto menos foram marcadas pela passividade na recepção do “bando de ideias novas” por parte dos autores nacionais. A apropriação crítica é o signo que marca a eclosão do naturalismo no Brasil, como atesta a instrumentalização diversa de seus preceitos na elaboração literária de eventos e mudanças traumáticas que marcaram a sociedade brasileira do período.

OBRAS CITADAS

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o Seu Tempo*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997.

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As imagens retirantes. A constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e do início do século XX. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 33, n. 61, p. 225-251, 2017.
- ALENCAR, José de. Benção Paterna. *Obras de Ficção de José de Alencar*. V. XII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ALONSO, Angela. *Idéias em Movimento: A Geração de 1870 na Crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CASTELO BRANCO, Francisco Gil. Ataliba, o Vaqueiro. *Ataliba, o Vaqueiro e Outros Escritos*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.
- CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). *Revista USP*, São Paulo, n. 20, p. 42-53, 1994.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, p. 80-97, 2007.
- PATROCÍNIO, José do. *Os Retirantes*. São Paulo: Clube de Autores, 2018.
- ROMERO, Sílvio. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882.
- ROMERO, Sílvio. Prefácio. Tobias Barreto. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900. ix-ii.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999,
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Org. Eduardo Vieira Martins. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- TÁVORA, Franklin. Escriutores do Norte do Brazil. *A Semana*, Rio de Janeiro, v. III, n. 156, 24 de dezembro de 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&pagfis=1236>.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A MONTANHA E O POETA: UM AVARANDADO PARA OS ANDES EM POEMAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Júlio César de Araújo Cadó¹ (UFRN)
e Rosanne Bezerra de Araújo² (UFRN)

RESUMO: Ao realizarmos a leitura da poética de João Cabral de Melo Neto, identificamos um conjunto de paisagens em verso. Em sua maioria, esses lugares representados correspondem a coordenadas que, do ponto de vista biográfico, Cabral percorreu durante seu trabalho como parte da equipe diplomática brasileira no Itamaraty. Para este artigo, elegemos como *corpus* alguns poemas dedicados à região andina, em especial textos que refratam a estadia do autor no Equador, entre os anos de 1979 e 1981. Compõem esse conjunto tanto poemas publicados na seção “Viver nos Andes”, do livro *Agrestes* (1985), quanto poemas reunidos, postumamente, como parte da produção inédita do poeta. Nossa leitura é orientada pelas considerações sobre a relação entre poesia e paisagem formuladas por Michel Collot (2013) e Ida Alves (2013), além do aporte crítico sobre a poesia cabralina de Marta Peixoto (1983), Carlos André Pinheiro (2007) e Antonio Carlos Secchin (2020). Nos textos em análise, a imagem do Chimborazo, vulcão adormecido que impera sobre a cordilheira andina, funciona como figura revestida por um ideal pedagógico e estético para o poeta-observador, a quem interessa alcançar uma dicção medida, afim à lava controlada do elemento geológico. Além disso, ao cotejarmos os poemas com o texto “Mi delírio sobre el Chimborazo”, escrito por Simón Bolívar, no início dos anos de 1820, percebemos o aspecto interacionista que norteia a ideia de paisagem e, por conseguinte, sua formalização em textos poéticos, visto que diferentes pontos de vista repercutem de formas igualmente diversas nas representações poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; Paisagem; Poemas andinos.

THE MOUNTAIN AND THE POET: A BALCONY VIEWING TO THE ANDES IN POEMS OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ABSTRACT: In the examination of João Cabral de Melo Neto’s poetry, a series of landscapes in verse takes center stage. These depictions primarily correspond to geographical coordinates aligned with Cabral’s diplomatic endeavors as part of the Brazilian diplomatic team at Itamaraty. For this paper, we have selected a corpus of poems dedicated to the Andean region, with a specific focus on texts reflecting the author’s sojourn in Ecuador from 1979 to 1981. This collection includes poems published in the section “Viver nos Andes” in *Agrestes* (1985) and poems posthumously gathered as part of the po-

1 julioocado@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3304-8022>

2 rosanne.araujo@terra.com.br - <https://orcid.org/0000-0003-4308-3881>



et's unpublished works. Our analysis is enriched by insights into the relationship between poetry and landscape provided by Michel Collot (2013) and Ida Alves (2013). Additionally, we incorporate critical perspectives on Cabral's poetry offered by Marta Peixoto (1983), Carlos André Pinheiro (2007), and Antonio Carlos Secchin (2020). Within the examined texts, the image of Chimborazo, a dormant volcano overseeing the Andean mountain range, serves as a figurative element infused with pedagogical and aesthetic ideals for the poet-observer. This observer aspires to achieve a measured diction akin to the controlled lava of the geological element. Furthermore, a comparative analysis with Simón Bolívar's text "Mi delirio sobre el Chimborazo," written in the early 1820s, reveals an interactionist aspect guiding the concept of landscape and, consequently, its formalization in poetic texts. Different viewpoints resonate in diverse ways within poetic representations.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; Landscape; Andean poems.

Recebido em 23 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

DUAS ROTAS CABRALINAS

A poética de João Cabral de Melo Neto é caracterizada pela realização de um percurso em verso orientado pela busca da palavra certa, para o qual convergem um senso de justiça (ética) e de justeza (estética), que faz imiscuir em sua dicção as *duas águas* às quais o próprio poeta fez referência ao ter publicado uma recolha de poesias com esse título em 1956. Seguindo o curso dessa divisão, a primeira água compreende os poemas de cariz metalinguístico e, em certo sentido, mais herméticos quanto à extensão receptora, sendo, desse modo, composta de poemas propícios para *releitura*, mais do que uma *leitura* intempestiva. A segunda água, por seu turno, carrega vozes agregadoras no decorrer do percurso e procura, em sua foz, encontrar ouvidos dispostos a escutar os poemas. No entanto, a separação entre as aparentes duas faces de uma mesma obra não é tão rígida quanto a divisão categórica poderia indicar, sendo perceptível a indissociabilidade entre elas em diferentes pontos da escrita cabralina.

A esse itinerário poético, em livro, cujas milhas materializam-se nos diversos volumes de poemas publicados pelo autor, soma-se um segundo caminho, desta vez (bio) geográfico, decorrente do trabalho desempenhado pelo poeta no Itamaraty, período em que Cabral ocupou cargos representativos da diplomacia brasileira em diversos postos ao redor do mundo. Nessa trajetória, Barcelona foi o marco inicial de uma carreira que viria a se estender até meados dos anos de 1980, quando de seu retorno à Península Ibérica, especificamente à cidade do Porto, onde ficou até a aposentadoria. Entre esses dois pontos, aqui tomados como limites de um intervalo, foram percorridas cidades como Sevilha, Londres, Dakar e Quito.

Desses espaços, Recife e Sevilha são aqueles reconhecidos como eleitos de preferência pelo poeta. Contudo, as outras paragens atravessadas por Cabral também foram cortadas pela lâmina da faca composicional do autor. Apesar da procura incessante pela despersonalização do verso, depreendemos em diferentes pontos da obra

do autor a mobilização de questões e temáticas que, de certo modo, dialogam com alguns passos da sua vida de poeta. Entre esses aspectos refratados na obra, estão as numerosas paisagens vistas por Cabral, fazendo com que o percurso poético e o percurso geográfico apontados anteriormente sejam alinhavados na urdidura dos textos.

Neste artigo, selecionamos coordenadas que, embora presentes no passaporte poético do escritor, ocupam locais à margem em sua fortuna crítica, eclipsados pelos eixos do sertão nordestino e da Andaluzia espanhola. Especificamente, coligimos, em nossa leitura, poemas de João Cabral de Melo Neto nos quais o autor recupera elementos que abrangem as latitudes vistas a partir da Cordilheira dos Andes. Esses textos foram selecionados, em sua maioria, do livro *Agrestes*, reunião de poemas escritos entre 1981 e 1985, e lançado neste mesmo ano. Ademais, recorreremos a textos inéditos do poeta, encontrados pela professora e pesquisadora Edneia Ribeiro na Fundação Casa de Rui Barbosa, e que, em sua composição, recuperam as imagens já apresentadas no livro da década de 1980. Para elaborar nossa leitura, operacionalizamos as formulações de Michel Collot (2013) e Ida Alves (2013) sobre as relações entre poesia e paisagem. É válido destacar que, recentemente, o escritor equatoriano Iván Carvajal se empenhou no trabalho de tradução dos poemas que tematizam o país latino-americano na antologia *Vivir en los Andes – Poemas ecuatorianos*, como nos lembra Secchin (2022).

Após um longo período de atuação como embaixador no Senegal — cerca de sete anos — João Cabral foi designado para ocupar o posto de comando na sede da embaixada brasileira no Equador, primeira posição diplomática do poeta na América Latina. De acordo com Ivan Marques (2021), na recente biografia sobre o pernambucano, em 1979,

em dezembro, carregando toneladas de livros na bagagem, João Cabral voou para Quito. A expectativa, confessada aos repórteres, era reencontrar duas paixões de sua vida: o idioma espanhol e as *corridas* de touros. O que descobriu da Espanha no Equador foi bem mais do que imaginava. Localizada na cordilheira dos Andes, a 3600 metros de altitude, Quito lhe pareceu uma cidade muito agradável. A exemplo de Sevilha, tivera a sabedoria de crescer nas extremidades, deixando preservado o centro antigo — não por acaso, declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco. A parte velha da cidade parecia um cruzamento de Córdoba e Sevilha, com a diferença de que não se situava numa planície, mas na montanha. (Marques 2021: 428)

Um elemento da personalidade de Cabral que se sobrepõe ao realizarmos a leitura de sua biografia é o mergulho que o poeta costumava efetuar na produção literária dos países por onde passou, a exemplo da intensa presença da literatura ibérica na obra do poeta, resultado da incursão cabralina pela produção em verso e em prosa de autores de diferentes períodos, como Lope de Vega, Calderón de La Barca e Federico Garcia Lorca. Nesse sentido, o Equador não se configurou como um caso à parte, visto que:

no Equador, não apenas a arquitetura e a língua evocaram a Espanha. A cultura era também intensa e, desde o princípio, chamou a atenção de João Cabral. Apesar da pequena dimensão do país, a produção e a oferta não se concentravam na capital. Em todas as principais cidades havia casas de cultura. No campo literário, Cabral revelou ter feito ótimas descobertas [...]. Diante da qualidade da cultura equatoriana, fazia pena, segundo ele, que no Brasil fosse traduzido apenas o romance indigenista *Huassipungo*, de Jorge Icaza Cornel, que para ele tinha menor valor. (Marques 2021: 431)

Considerando a refração dessa experiência na produção literária de Cabral, as marcas do período andino do poeta foram formalizadas, inicialmente, em textos presentes na seção “Viver nos Andes”, do já citado volume *Agrestes*. Com a ideia inicial de ser um segundo *Museu de tudo*, agregando, assim, poemas provenientes de safras diversas do autor, o livro de 1985 diferencia-se do volume anterior de 1975 devido à organização em seções que orientam a disposição dos poemas no conjunto da obra. Nesse livro, Cabral permite-se retornar a temas de eleição já trabalhados anteriormente, buscando “extrair o que, sob a superfície do redito, ainda poderia vigorar como inédito, ou inaudito” (Secchin 2020: 372). Em vez de ser “depósito do que aí está, / se fez sem risca ou risco” (Melo Neto 2020: 451), *Agrestes* segue uma rígida setorização dos poemas, da qual “Viver nos Andes” é apenas uma das partes. Nela, encontramos textos que, como é possível depreender pelo título, possuem como cerne de composição elementos suscitados pela figura imponente das montanhas no Equador.

Para este trabalho, realizamos um recorte no conjunto de poemas, pois interessamos, sobretudo, os textos que enquadram a paisagem andina, com ênfase na imagem do Chimborazo — vulcão adormecido correspondente à mais alta montanha do Equador e do mundo, se tomarmos como referência o núcleo terrestre. Em princípio, a ideia de paisagem implica a apreensão de certo espaço por um sujeito observador, isto é, a captura de um recorte geográfico pelos órgãos dos sentidos, havendo, por vezes, a primazia do olho e da visão sobre os demais. Desse modo, em consonância com a perspectiva apresentada por Collot (2013: 17), a paisagem requer, ao menos, uma tríade de elementos: uma espaço seccionado, um ponto de vista e uma reconfiguração representativa desse espaço observado.

Segundo o crítico francês, que tem papel de destaque nos estudos sobre a relação entre poesia e paisagem, em oposição à visão dicotômica que estabelece uma cisão intransponível entre o eu e o outro, o sujeito e o mundo, o conceito de paisagem permite pensar a justaposição *poesia-paisagem* e instaura “uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação” (Collot 2013: 30) da qual emerge “a chance que oferece ao sujeito de se cumprir, paradoxalmente, a partir do momento em que se recusa a permanecer em si mesmo” (Collot 2013: 31). A esse movimento, o autor intitulou de “espaçamento do sujeito”, que se efetua em direção a e em relação com a alteridade, expressando que “Viver / é ir entre o que vive”, para retomarmos os versos de Cabral (2020: 111) em *O cão sem plumas*.

Na esteira do pensamento de Michel Collot e de outros ensaístas que têm direcionado suas reflexões para os estudos da paisagem, em perspectivas multidisciplinares, Ida Alves (2013: 184) destaca que essa categoria configura um sistema cujas unidades articulam-se na elaboração de uma trama de sentidos. No campo dos estudos literários, a pesquisadora afirma que a problemática da paisagem ganha relevância por possibilitar a compreensão desse objeto “como um processo cultural, como efeito de um modo de ver, fixar ou movimentar identidades e subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, ipseidade e alteridade, visível e invisível” (Alves 2013: 191), ou, em sentido mais abrangente, evidenciar “a problematização da relação sujeito e mundo, revelando experiências diversas que contrapõem singularidades culturais num tempo de massificação e indiferenciação identitárias” (Alves 2013: 191).

Em nossa leitura, reconhecemos a importância de enxergar a permeabilidade entre o sujeito e o espaço, visto que essa porosidade e a existência de espaços vazios que, potencialmente, podem ser preenchidos pelo mundo, são aspectos muito explorado na poética de João Cabral de Melo Neto, como bem identificou Marta Peixoto (1983). Em sua investigação, ela evidencia que, na obra cabralina, “mesmo quando o eu desaparece, não se elimina a subjetividade da linguagem poética [...], que persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto” (Peixoto 1983: 12-13). Assim, coisas, animais, plantas, espaços e outros artistas tornam-se alguns dos elementos exógenos ao sujeito que são eleitos pelo eu lírico e integrados à composição dos poemas. A essa lista, inclui-se a montanha equatoriana, a qual nos deteremos neste trabalho.

ALGUMAS JANELAS PARA O EQUADOR

Vejamos, inicialmente, como se configura a dinâmica homem-mundo no texto de abertura de “Viver nos Andes”:

O corredor de vulcões

Dá-se que um homem pouco vulcânico
habita o “Corredor dos Vulcões”;
passeia entre eles, na Cordilheira,
como vaqueiros por entre os bois.

De cada lado do “Corredor”
estão deitados; morta é a oração,
é o vociferar, o deslavar-se;
hoje não são oradores, não.

Hoje são mansas fotografias,
aprenderam a ser sem berrar-se;

o tempo ensinou-lhes o silêncio,
a geometria do Cotopaxi,

que até minha janela de Quito,
com seu cone perfeito e de neve,
vem lembrar-me que a boa eloquência
é a de falar forte mas sem febre.

(Melo Neto 2020: 652)

O poema organiza-se em tom descritivo, traçando, com palavras, as linhas que delimitam as fronteiras emparedadas dos Andes. Contudo, a construção não se prende à objetividade pretendida por uma geografia física, visto que o texto constrói-se a partir da relação entre esse cenário e um sujeito espacialmente instalado. Na primeira estrofe, uma antítese é posta em tela, opondo um “corredor de vulcões” a “um homem pouco vulcânico”. No primeiro caso, os vulcões têm uma função referencial e apontam para as coordenadas de localização, por sua vez, quando derivado na forma de adjetivo, as características do elemento da natureza são igualmente transpostas para o humano, nesse caso, pela lente da negação. Enquanto “ser vulcânico” explora as manifestações irruptivas afins às erupções de lava expelidas pelo corpo geológico, o advérbio “pouco” contrapõe-se a essa caracterização.

Essa oposição, no entanto, é desfeita logo em seguida, na segunda estrofe, pois, ainda que “vulcânica”, a paisagem está amansada, sem perspectiva de novas erupções. Do ponto de vista referencial, sabe-se que o Chimborazo é um vulcão adormecido, ou seja, não tem atividade registrada há certo tempo — o que não impede de vir a ter no futuro. Esse comportamento do vulcão poderia ser identificado como resignação, com base na alegoria apresentada no poema segundo a qual o sujeito do enunciado está para um “vaqueiro” assim como as montanhas estão para um rebanho de gado domado. Porém, ele não se vincula a um sentido de passividade, pelo contrário, o silêncio que se percebe é resultante de uma aprendizagem, produto do tempo (em escala geológica), da espera e da paciência.

Como aponta Secchin (2020), a procura pela decantação lírica do poema é um procedimento ensaiado na poesia de João Cabral desde seu livro de estreia, *Pedra do sono*, de 1942, qual já lemos “Eu me anulo me suicido” (Melo Neto 2020: 36). No poema em análise, a aparente objetividade descritiva do primeiro verso cede lugar à inserção do eu lírico, marcada de forma explícita, na estrofe final, uma vez que, de sua “janela de Quito”, ele tem a possibilidade de observar a paisagem andina e com ela tomar lições de dicção.

A escala do tempo geológico é demasiadamente diferente da escala do tempo humano, sendo a primeira organizada em termos de éons e eras, enquanto a segunda pauta-se na ordenação de décadas e anos. Como uma reação encadeada, o eu lírico do poema tem acesso a ensinamentos da montanha que, de outro modo, seriam impossíveis de serem vivenciados por um humano. Nesse sentido, o texto reafirma a capacidade de atravessamento que a paisagem pode produzir em um sujeito observador, inscrevendo a experiência no mundo como uma forma de aprendizagem.

A imagem da montanha como um elemento paciente é encontrada em outros poemas de Agrestes. Em “O trono da ovelha”, por exemplo, o poeta recorre, novamente à metáfora entre o Chimborazo e um animal, a ovelha, ao colocar em evidência as semelhanças entre esses dois elementos:

Nos altos pés do Chimborazo
vejo a descomunal ovelha
que ele é, imóvel e deitada,
da qual cortaram a cabeça.
O cadáver (será escultura?)
daquela pacífica besta
preside, de alto pedestal,
o não da circunstância erma.
(Melo Neto 2020: 654)

A entrada para o texto já coloca, em perspectiva, o ponto de vista a partir do qual a montanha é observada, desta vez, com as marcas enunciativas do eu lírico. Ao invés de uma visão panorâmica, que enxerga o elemento geológico no sentido de cima para baixo, o observador se localiza na base da montanha e vê o que está na sua frente levando em consideração a diferença de tamanho entre os dois, “a descomunal ovelha”. É necessário destacar a opção realizada por Cabral ao estabelecer um vínculo metafórico entre os dois elementos, já que afirma a identidade ovina da montanha. Ainda que o corpo inanimado seja tomado em termos animais, ele é destituído de vida (podendo ser “cadáver” ou “escultura”), possibilidades que não se fecham no enunciado (marcado pela interrogação), mantendo-se como formas pendulares de representação, e que apontam para a precariedade da construção imagética frente à realidade. Os limites da representação foram explorados, de maneira metalinguística, em outros momentos pelo autor, como no longo poema-livro *Uma faca só lâmina: “por fim à realidade / prima, e tão violenta / que ao tentar apreendê-la / toda imagem rebenta”* (Melo Neto 2020: 219).

No poema andino, a aproximação metafórica feita em direção à montanha intensifica o silêncio como uma das características do elemento, semelhante ao espaço onde ela se situa, “circunstância erma”. Considerações parecidas podem ser feitas sobre o texto “O ritmo do Chimborazo”, o qual transcrevemos a seguir:

A imensa espera da montanha:
por que ver nela algum sentido?
É só espera: o viver suspenso
de que apodreça o prometido.
A imensa espera da montanha
tem a paciência da de bicho;
é como a do homem que se empoça
na espera, e dela faz seu vício.
(Melo Neto 2020: 655)

Nesse poema, mais uma vez, o silêncio e a capacidade de espera aparecem como traços encontrados no corpo rochoso. No texto, questiona-se a necessidade de transformá-las em aspectos dotados de significação, afinal, eles fazem parte da natureza mineral da rocha, à opacidade de seu corpo inorgânico. Diferente dos outros comentados até aqui, em “O ritmo do Chimborazo”, não temos, explicitamente, a evocação do eu lírico. Porém, isso não impede que a relação homem-natureza seja concretizada. Assim como a montanha impera na região, com paciência e complacência, sem ser afetada pelas modificações que se verificam no dia a dia, o homem “empoçado” tem a espera como única função, “dela faz seu vício”, na expectativa por mudanças, quando, enfim, deixaria de ser poço e se tornaria rio, em movimento constante. Nessa passagem, nota-se como a dicção poética do autor pernambucano, reiteradamente atrelada à dimensão enxuta da linguagem, não aponta, como seria possível projetar, para a aridez do ser. Em sentido contrário, a dimensão humana é posta em relevo dentro da organização da poética cabralina sem descuidar do projeto estético do autor, pois, como nos diz Pinheiro, “apesar da forma bem elaborada (condição indispensável para todo bom texto literário), a poesia de João Cabral está marcada pela vivência humana” (2007: 13).

A capacidade de afetação gerada pela montanha não se restringe àquele que a observa. Nos versos que compõem o poema “O Chimborazo como tribuna”, o espaço circundante também é modificado pela figura do vulcão adormecido:

É estranho como esta montanha
não deixe que nem mesmo o vento
possa cantar nos órgãos dela
ou fazer silvar seu silêncio.
Talvez seja mesmo a tribuna
que mandou reservar o tempo
para um Bolívar que condene
quem fecha a América ao fermento.
(Melo Neto 2020: 655)

Ao redor do cone vulcânico, nem o vento tem permissão para fazer barulho, pois, do mesmo modo que a visão da montanha ensina um “dizer sem febre” ao homem, ela é capaz de transpor sua dicção do menos para toda a região. Observando a materialidade significativa do texto, percebe-se a representação simbólica obtida pela sequência de fonemas fricativos no quarto verso, “/f/a/z/er /s/il/v/ar /s/eu /s/ilên/s/io”. Por esse procedimento, o próprio movimento do vento é emulado no poema. Nesse sentido, apesar da primazia do silêncio como imperativo de comportamento, no poema, o sopro ainda é capaz de soar. Transpondo os limites da estrutura composicional, esse vento é a atmosfera da poesia, domínio próprio daquilo que sempre escapa a qualquer jugo que tencione submetê-la, como o poder e a razão — mesmo em fala de poeta que se dizia avesso àquilo que não pode conter.

Anteriormente, os efeitos da paisagem andina estavam circunscritos à subjetividade de um indivíduo. Por seu turno, no poema transcrito, uma dimensão social passa a

fazer parte da rede que interliga o humano e o não humano na região. Colocando em evidência o fechamento vivenciado pela América Latina, Cabral recupera elementos fundadores da História dessa região do mundo, marcada pelo colonialismo e pela expropriação de seus recursos do ponto de vista cultural, econômico e político. Em conferência apresentada em Barcelona, no ano de 1990, o poeta pernambucano refletiu sobre as dinâmicas características na relação, geograficamente demarcadas, entre os países do Norte e os países do Sul. Para João Cabral, ao invés de diálogo convencional, o que se verifica é “um diálogo um pouco especial em que um dos interlocutores fala muito e que só é interrompido pela intervenção ocasional dos outros interlocutores. Isso é visível no intercâmbio cultural entre o Norte e o Sul, onde este último só dispõe da palavra quando sua obra é importante demais para ser ignorada” (Melo Neto 1997: 125).

Como se observa no excerto, de acordo com a leitura de Cabral, a relação estabelecida entre diferentes regiões do mundo pauta-se na desigualdade, inclusive ao verificarmos o campo literário. Ainda sobre esse aspecto, é relevante pensarmos a inserção da figura de Simón Bolívar também em “O Chimborazo como tribuna”, pois este libertário latino-americano, que esteve envolvido em diversos processos de independência no continente, escreveu um texto que toma a montanha como motivo para a composição.

Escrito em 1822, ainda que tenha vindo a público apenas uma década depois, em 1833, “Mi delírio sobre el Chimborazo” evoca o deslumbramento do sujeito da enunciação após alcançar o cume do vulcão. O texto de Bolívar narra o encontro entre o homem, ser mortal, e a eternidade, personificação do Tempo na forma de um ancião: “De repente, o Tempo se apresenta para mim sob a aparência venerável de um velho carregado com os resíduos das idades: carrancudo, encurvado, calvo, com a testa enrugada, uma foice na mão...”³ (Serrano Sánchez 2009: 77). Sendo uma iconografia recorrente para expressar, de forma concreta, o tempo em produções poéticas, a exemplo das imagens de Cronos, o ancião se confunde com a própria montanha, cuja formação, em escala de tempo geológico, ganha contornos de eternidade.

Interessa-nos perceber a ambiguidade gerada pela preposição “sobre” já inserida no título do poema. Por um lado, ela indica o conteúdo acerca do qual o pensamento é elaborado, longe das amarras da razão pura, por outro, ela aponta para a localização do enunciador, que se situa acima do vulcão, onde “Nenhum pé humano tinha pisado a coroa diamantina que as mãos da Eternidade colocaram sobre as sublimes têmporas do dominador dos Andes”⁴ (Serrano Sánchez 2009: 76).

A escrita de Bolívar se dá sob a influência das ideias que circulavam na atmosfera da época, em diálogo com as ambições revolucionárias independentistas (Serrano Sánchez 2009), bem diferente das linhas organizadoras da poética de João Cabral. Ao percorrer a linha do tempo das relações entre criação poética e paisagem, Collot (2013) destaca as afinidades que esse tema estabeleceu durante a formação do ide-

3 De repente se me presenta el Tiempo bajo el semblante venerable de un viejo cargado con los despojos de las edades: ceñudo, inclinado, calvo, rizada la tez, una hoz en la mano...

4 Ninguna planta humana había hollado la corona diamantina que pusieron las manos de la Eternidad sobre las sienas excelsas del dominador de los Andes.

ário romântico. Em oposição ao domínio da razão que orientava a elaboração neo-clássica, o termo “romântico” associado à paisagem passou a designar a presença de outros vetores de criação, pautados em “uma parcela de desordem [...], imaginação e afetividade” (Collot 2013: 64), isto é, certo “delírio”. Apesar das diferenças relativas à perspectiva de composição, nos dois escritores, a grandiosidade da montanha oferece materialidade à visão de uma dimensão temporal que, de outro modo, poderia ser fugidia para a limitada compreensão da vida humana.

OUTRAS LIÇÕES DA MONTANHA

Como apontamos anteriormente, não foi apenas em poemas que vieram a público no livro de 1985 que Cabral incorporou o Chimborazo como objeto a ser perscrutado pelo olhar do sujeito poético. No conjunto de textos inéditos do autor, publicados na reunião de 2020, em alusão ao centenário do poeta, também verificamos textos em que a montanha equatoriana aparece como elemento nuclear da composição. Eles foram catalogados pela professora e pesquisadora Edneia Ribeiro que os encontrou na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Segundo a autora, o Equador é o país ao qual foram dedicados mais textos inéditos, “totalizando sete poemas. Somente três a menos que aqueles publicados na seção ‘Viver nos Andes’, de [Agrestes]” (Ribeiro 2020: 29-30).

Apesar de não constar, na edição que veio a público, marcações temporais junto a cada poema, seja por questões estruturais e/ou temáticas, podemos perceber certa genealogia estabelecida entre os textos, relacionando-os àqueles “encapsulados” em outros livros do autor. Entre os poemas, “Bolívar e o Chimborazo” traz, novamente, a figura do líder revolucionário, desta vez, tematizando sua ida até a montanha: “Bolívar veio ao Chimborazo? / Dizem. Viria de Riobamba, / onde restos da casa em que ele / teria dormido ainda sangram” (Melo Neto 2020: 807).

No texto de Cabral, o episódio é retomado de forma a suspender a certeza do fato, procedimento expresso, por exemplo, pela introdução da interrogação, pelo uso do verbo “dizer” (indicando certa banalidade na informação) e pela utilização do futuro do pretérito ao encadear a narrativa do acontecimento. Uma vez vitimado pela violência do regime ao qual se opôs, Bolívar teria encontrado na imagem da montanha os signos necessários para tornar concretos os objetivos revolucionários almejados.

Ainda nesse conjunto de poemas, há outro aspecto que sobressai de modo similar a uma elevação que se impõe no relevo. Nele, percebe-se a vinculação da ideia de que a montanha é portadora de um certo modo de dizer, uma “retórica”, como constatamos nos títulos de três dos textos: “Ainda a retórica”, “O Chimborazo como retórica” e “Sem retórica”. Vejamos, detidamente, os versos do último destes poemas:

O Chimborazo, que a nossa raça
mestiça de tudo e de ibérico

com sua grandeza nos fez crer
que o metro da vida é seu metro.

Mas hoje nós sabemos bem
que ele é somente geologia
e que seu altíssimo teto
nenhuma grandeza anuncia.

Pobre lição pode ele dar:
já sabida, o esperar imenso
escutando o vento de fora
e ouvindo pingar o de dentro.
(Melo Neto 2020: 841)

Nas duas primeiras estrofes do poema, recupera-se a carga simbólica da montanha pelo que ela construiu como uma falácia. Afinal, o tamanho do corpo rochoso, que poderia funcionar de forma icônica para exaltar a grandiosidade da região, na verdade, ensina às avessas — “nenhuma grandeza anuncia”. Embora não seja a lição colocada no horizonte de expectativa, o Chimborazo fornece aprendizagens a quem o observa. Nesse sentido, a montanha reafirma o que Secchin chamou de uma “ética da natureza” na poesia de João Cabral, em que o elemento externo “pedagogicamente, fornece o modelo de conduta apta a reformular de modo positivo o horizonte da existência humana” (Secchin 2020: 389).

Acrescenta-se, ainda, aos ensinamentos éticos, uma vertente estética que se apresenta plasmada à experiência com o mundo e, nesse caso, com a cordilheira, espinha dorsal de todo um continente. Se em *A educação pela pedra*, livro de 1966, João Cabral identificara no mineral um ideal de composição, mesclando aprendizagens de dicção, de moral, de poética e de economia, além das lições intrínsecas provenientes do viver do homem sertanejo, que carrega “uma pedra de nascença, [que] entra a alma” (Melo Neto 2020: 359); nos poemas andinos, outra pedra dá o tom das composições, distorcendo uma poética da pressa e do fugaz, nos termos do tempo humano, em nome do cauteloso ritmo do tempo geológico ao manejar seu cinzel na elaboração de relevos e de versos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de um espaço percebido, e artisticamente elaborado, é uma tópica frequente dentro da produção poética de João Cabral de Melo Neto. Por vezes, verifica-se a interpenetrabilidade entre o sujeito poético e o mundo, inscrevendo uma simbiose com os espaços percorridos mediante a elaboração pensada e pesada do verso. Para isso, o poeta elegeu alguns aspectos geográficos e culturais das diferentes regiões presentes em seu passaporte de diplomata. Não é por acaso que o verbo “habitar” aparece em diferentes poemas do autor: “Habitar o flamenco” e “Habitar

uma língua”, em *Museu de tudo*; “Habitar o tempo” em *Educação pela pedra*; ainda, vários versos nas últimas duas obras sobre Sevilha, a exemplo de “eis-me habitando Sevilha / como é impossível de habitar-se”, do poema “Lições de Sevilha”. Entre os textos aqui analisados, o verbo “habitar” também se faz presente: “Dá-se que um homem pouco vulcânico / habita o ‘Corredor dos Vulcões.’”

Neste artigo, buscamos realçar os traços focalizados pelo poeta com base em um local de coordenadas específicas: a paisagem andina e seus picos vulcânicos. No conjunto de textos que compõem nosso *corpus* de análise, reconhecemos, uma vez mais, o movimento desenvolvido por Cabral de Melo Neto e orientado pela sondagem da realidade concreta que o circunda com vistas à apreensão de aspectos capazes de dar materialidade aos objetos do mundo e, a partir deles, extrair procedimentos de formalização — sem esquivar-se, no entanto, dos vetores sociais, políticos e subjetivos entremeados na trajetória perceptiva do autor. Desta vez, como afirmamos, somos confrontados com vozes poéticas que encontram na amplitude inorgânica da montanha ensinamentos de contenção, em contraponto ao esparramar-se abrupto que se espera de erupções de lava ou de subjetividade. De fato, o poeta permanece obtendo lições das paisagens por onde passa, vivendo intensamente a expressão de cada geografia, não importa se ao norte ou ao sul, a oriente ou a ocidente, em Sevilha, Recife ou outra capital do mundo.

Por meio deste estudo, observamos que as montanhas trazem o aprendizado do silêncio, da espera, da estabilidade, lições que conseguimos apreender, também, na obra de João Cabral de Melo Neto. Os vulcões adormecidos figuram nos poemas como exemplos de paciência, de mansuetude (“mansas fotografias”), de uma natureza contida, mesmo que haja o risco de uma inesperada atividade. De maneira encadeada, semelhante ensinamento proveniente dessa paisagem de vulcões pode ser aprendido por meio da estética cabralina. Refreado, o eu poético controla a possível “explosão” de emoções no poema, visto que, para ele, é possível dizer mais, utilizando menos palavras, protegendo a sua poesia do perigo da falácia, ou da loquacidade dos versos.

Esse dizer contido, porém, não significa a adoção de postura alheia às problemáticas sociais que enquadram essa região do mundo fundada no processo colonial. Nesse contexto, torna-se necessário, conforme a formulação de Cabral e do Chimborazo, fazer-se ouvir e agir menos ao modo dos vulcões e mais afim a outros objetos, a exemplo da agulha, que, mesmo “finíssima” de “duralumínio (Melo Neto 2020: 400), é capaz de incomodar “quem fecha a América ao fermento”. Afinal, é preferível “falar forte mas sem febre”, seja a febre de erupções ou a febre do discurso humano.

OBRAS CITADAS

ALVES, Ida. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 35, p. 181-202, 2013.

BOLÍVAR, Simón. *Mi delirio sobre el Chimborazo*. 1822. Disponível em: <http://xochitl.net/hum2461/lecturenotes/19centuryfile/documents/Chimborazo.pdf>.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

MARQUES, Ivan. *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa / João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto / Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PINHEIRO, Carlos André. *A doença de criar passarinhos: a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/16136>.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. O poeta no Museu: textos inéditos de João Cabral de Melo Neto. *Manuscrita: Revista De Crítica Genética*, São Paulo, p. 22-36, dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/178405>.

SERRANO SÁNCHEZ, Raúl. Mi delirio sobre el Chimborazo: anuncios y fundación. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, Quito, n. 26, p. 71-89, 2009.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de Melo Neto de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: tradutor e traduzido. *Papéis de poesia II*. São Paulo: Editora da Unesp, 2022. 83-90.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PAISAGEM SUBLIME E PAIXÃO:

GONÇALVES DIAS LEITOR CRÍTICO DE TURQUETY

Marcos Flamínio Peres¹ (USP)

RESUMO: Poeta francês hoje completamente esquecido, Édouard Turquety é, no entanto, o escritor que mais empresta seus versos para servirem de epígrafes a diferentes poemas dos *Primeiros Cantos* (1846), de Gonçalves Dias, a obra verdadeiramente inaugural do nosso Romantismo. Chama a atenção, contudo, o fato de que nas obras seguintes – *Primeiros cantos* (1848) e *Segundos cantos* (1851) - ele desapareça de cena, enquanto outros escritores também presentes enquanto epígrafes no primeiro livro do poeta brasileiro não só permanecem nos cantos seguintes como até aumentam seu número de ocorrências – é o caso de Byron, Victor Hugo e Zorrilla. Este artigo procura investigar a razão para um desequilíbrio tão flagrante, avançando a hipótese segundo a qual Gonçalves Dias teria se dado conta bem cedo de que, a despeito da admiração juvenil que nutria pelo francês, suas concepções poéticas eram bastante distintas, em particular no que diz respeito à natureza. Discípulo de Lamartine, Turquety apresentava a natureza ainda como um objeto de contemplação, enquanto poemas como “O mar”, ao contrário, colocam o *pathos* e a desmesura no centro da representação da natureza, como fonte primária do sublime segundo a concepção pioneira de Edmund Burke.

PALAVRAS-CHAVE: Gonçalves Dias; Turquety; Romantismo; sublime; natureza.

SUBLIME LANDSCAPE AND PASSION:

GONÇALVES DIAS AS A CRITICAL READER OF TURQUETY

ABSTRACT: Édouard Turquety, a contemporary French poet now largely forgotten, holds a unique distinction as the poet whose verses feature most prominently as epigraphs in Gonçalves Dias's *Primeiros Cantos* (1846), a seminal work in Brazilian Romanticism. It is noteworthy, however, that in subsequent works, namely *Primeiros Cantos* (1848) and *Segundos Cantos* (1851), Turquety fades into obscurity while other poets, such as Byron, Victor Hugo, and Zorrilla, not only persist as epigraphs but even see an increase in their frequency. This article aims to investigate the conspicuous imbalance, proposing the hypothesis that Gonçalves Dias recognized early on that, despite his initial admiration for Turquety, their poetic conceptions diverged significantly, particularly in their approach to nature. While Turquety, a disciple of Lamartine, depicted nature as an object of contemplation, poems like “O mar” placed *pathos* and dismountability at the core of nature's representation, following the pioneering ideas of Edmund Burke on the sublime.

¹ marcosflaminio@usp.br - <https://orcid.org/0000-0001-7061-1286>



KEYWORDS: Gonçalves Dias; Turquety; Romanticism; sublime; nature.

Recebido em 27 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

O POETA ESQUECIDO

“Poeta romântico francês, hoje inteiramente esquecido” (Bandeira 1944: 57). Assim Manuel Bandeira refere-se ao escritor nascido na Bretanha Édouard Turquety, em nota explicativa ao poema de Gonçalves Dias “O soldado espanhol”, publicado nos *Primeiros Cantos*. Se nessa edição crítica de 1944 das obras do poeta maranhense, até hoje a mais correta e sensível já feita, Turquety ainda consegue figurar em uma nota de rodapé, nas histórias da literatura francesa ele vem sendo apenas genericamente referido, quando referido, como um dos tantos discípulos de Lamartine.

Por que, então, atribuir-lhe importância em um estudo sobre Gonçalves Dias? Devido ao fato, objetivamente verificável, de que se trata do poeta cujos versos mais servem de epígrafe aos *Primeiros Cantos* (1846), livro que verdadeiramente inaugura o nosso Romantismo. Cinco poemas dele trazem os versos do autor bretão como epígrafes, cifra só comparável a Hugo, que aparece seis vezes, embora em cinco delas esteja abrindo diferentes partes de um mesmo poema (“O soldado espanhol”). Em que pese tal excepcionalidade, o que chama ainda mais a atenção é o fato de os versos de Turquety simplesmente desaparecerem dos *Segundos* (1848) e *Últimos* (1851) cantos, algo que não irá ocorrer com outros poetas citados nos *Primeiros*. A título de comparação, Hugo, Byron e Zorrilla não só ressurgirão nos cantos seguintes como também, no caso do inglês e do espanhol, aumentarão o número de aparições.

O objetivo desse artigo é buscar entender esse completo esquecimento da parte de Gonçalves Dias e, por extensão, entender o que tamanha disparidade tem a dizer sobre a poética de um e outro escritor.

Quem foi, porém, Édouard Turquety? Nascido em 1807 em Rennes, ali viveu boa parte de sua vida, com pequenas incursões a Paris para zelar pela edição de seus livros. Lá foi acolhido por parte significativa dos escritores mais famosos do período, tais como Chateaubriand, Victor Hugo, Charles Nodier e Sainte Beuve. Já Lamartine, com quem manteria relação um pouco mais duradoura, conheceria mais tarde.

Há quase nenhum estudo crítico relevante sobre ele, salvo a biografia escrita por Frédéric Saulnier, além da correspondência com o amigo Émile Souvestre recentemente editada. Seu nome permanece hoje mais lembrado em círculos de bibliofilia, ofício que abraçaria até morrer (1867), após retirar-se da literatura.

No estudo de Saulnier, ainda a fonte mais objetiva sobre o poeta a despeito de seu caráter panegírico, não há quaisquer alusões à literatura em língua portuguesa, nem a nenhum poeta da língua portuguesa com quem acaso houvesse tido contato. Seu interesse, desde cedo, foi outro: notabilizou-se por resgatar as formas poéticas de extração popular de sua terra natal e sobretudo por criar uma poesia profundamente

católica, estimulada desde o início pela admiração que nutria pelo padre e teólogo Lamennais. Exemplo disso é *Amour et foi* (1833), sua segunda obra² (Saulnier 1885: 137), mesmo que posteriormente acabasse por afastar-se do mestre em razão das teses consideradas heresíacas que este passou a defender.

Contudo, a ênfase excessiva na religião que voltaria a marcar o livro seguinte, *Poésie catholique* (1836), o teria afastado de suas relações parisienses, em particular de Sainte-Beuve, então figura-chave para a legitimação literária³ (Saulnier 1885: 164). De fato, no “Prefácio”, Turquety não deixa dúvidas sobre seu intento de produzir uma “arte católica”, através da qual “a fé e a poesia se ligam por uma comunhão indissolúvel”⁴. Lamartine, porém, destoou de seus colegas e o saudou, qualificando os versos de “sublimes” e elogiando a “bela língua”⁵ (Saulnier 1885: 166).

Bem acolhidos junto ao público em parte devido ao ambiente conservador do período da Restauração, seus versos acabaram por vender bem à época, extrapolando o ambiente estritamente literário, de que é exemplo “Aurore”. Incluído em *Amour et foi*, chamou a atenção do compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovski, que o incorporou à primeira de suas *Seis canções francesas*, op. 65 (1888) para voz e piano, intitulada “Sérénade: où vas-tu, souffle d’aurore”. Ao final da vida, porém, estava esquecido mesmo em sua Bretanha natal⁶ (Saulnier 1885: 262).

A crermos nos principais estudos dedicados a Gonçalves Dias, é difícil assinalar como ele teria tido contato com seus versos, visto que Antonio Henriques Leal, Manoel Nogueira da Silva, Lúcia Miguel Pereira e Fritz Ackermann ignoram-no tacitamente. Dado seu relativo prestígio em vida, é razoável supor que o escritor maranhense tenha conhecido sua poesia durante a estada em Coimbra, entre 1838 e 1845, por meio dos jovens literatos reunidos em torno da Faculdade de Direito e do jornal *O trovador*.

Entretanto, dado os frágeis indícios materiais – e apesar deles - que possam eventualmente justificar o alto número de versos tomados de empréstimo da poesia de

2 On se rappelle la lettre tendre et paternelle que Lamennais écrivit à Turquety pour l’inviter avenir le voir à la Chênaie. Il semble que [...] *Amour et Foi* ait dû réchauffer encore ces sentiments et dicter au grand écrivain quelques lignes sorties de son coeur.

3 Turquety ne l’ignorait pas. Il sacrifiait à sa vocation de puissants éléments de succès qui eussent été à sa disposition s’il eût suivi une ligne religieuse moins tranchée. Il savait pertinemment, on nous l’assure du moins, qu’il n’aurait pas le concours si recherché de Sainte-Beuve. Le critique lui eût prêté volontiers l’appui de son patronage littéraire, s’il eût pu le donner au poète dont il estimait le talent sans en faire profiler ses doctrines.

4 Il ne s’agit plus aujourd’hui de l’art religieux, mais uniquement de l’art catholique. Il est temps que la foi et la poésie se lient entre elles par une communion indissoluble. Il faut que ces deux nobles sœurs, trop longtemps désunies, marchent désormais de front sous la même bannière, en invoquant la même parole, celle de l’Eglise, épouse du Christ.

5 “À des vers pareils, il faudrait des vers égaux, c’est-à-dire des vers sublimes, et comme je n’en sais plus faire, si jamais j’en fis, mon cœur seul vous remercie donc aujourd’hui. Mais je vous parlerai un jour votre belle langue: il me faut pour cela le ciel et les champs. J’ai lu le volume; il répond à tout ce que je désirais et surpasse ce que je croyais exécuté. On ne peut plus vous prédire mais vous assurer le succès. La gloire est plus haut et celle-là, vous en êtes sûr aussi. Tout à vous, Lamartine” (Saulnier 1885: 170).

6 La mort de Turquety passa presque inaperçue: peu de journaux en parlèrent.

Turquety por Gonçalves Dias, faz-se necessário entender o sentido subjacente da epígrafe enquanto forma, que tem uma função e um valor específicos.

SENTIDOS DA EPÍGRAFE

Dos versos de Turquety que utilizou em cinco poemas dos *Primeiros cantos*, todos foram tomados de empréstimos de *Amour et foi*. O primeiro deles é “O soldado espanhol”. Com 266 versos, traz versos tirados de “Plainte” e os utiliza em somente uma das sete partes em que é dividido. O segundo é “Seus olhos”, com trechos de “Heure d’amour”. O terceiro é “A mendiga”, a partir de “Souffrances d’hiver”. O quarto, “O mar”, de “L’océan”. E, por fim, “O templo” se serve de linhas de “Pendant la nuit”.

A utilização extensiva das epígrafes pelo poeta maranhense certamente respondia ao hábito posto na ordem do dia pelo Romantismo, mas também atribuía legitimidade, a seus olhos, aos versos de um jovem estudante brasileiro expatriado e pouco conhecido do público tanto em seu país de origem quanto em Portugal. De fato, esse recurso particular exerce funções tanto editoriais quanto estruturais e hermenêuticas.

Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette sistematiza de maneira pioneira as partes em princípio acessórias que orbitam em torno do corpo do texto, entre elas a epígrafe. Embora se trate de uma prática surgida no transcorrer do século XVIII, é apenas no segundo terço desse período que se generaliza na literatura, em particular por meio dos romances góticos ingleses – “*The mysteries of Udolpho* (1794), *The monk* (1795) e *Melmoth* (1820) trazem uma epígrafe em cada capítulo” (Genette 2009: 133). A “moda inglesa” (Genette 2009: 134) irá chegar à França a partir do período romântico, utilizado à exaustão nas obras de Stendhal, Balzac, Charles Nodier e Victor Hugo, autores modelares do “excesso epigráfico do início século XIX” (Genette 2009: 144).

A partir de então, a epígrafe torna-se também um “texto” propriamente dito, autonomizando-se: “já que a epígrafe é uma citação, segue-se quase necessariamente que consiste num texto” (Genette 2009: 136), tornando-se “a citação por excelência” (Compagnon 2007: 120). Nesse sentido, representa a confirmação prática da noção de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva a partir do conceito de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin, segundo a qual “todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto”⁷ (Kristeva 1969: 85). Laurent Jenny avança tal proposta, a ponto de considerar que “fora da intertextualidade, a obra literária seria simplesmente imperceptível, da mesma forma que a fala de uma língua desconhecida” (1976: 257). E, uma vez desgarrada de seu contexto original e tornada texto autônomo, ela passa a fazer parte do regime ficcional da obra em que se insere, mesmo em se tratando de uma transcrição literal, o que nem sempre é o caso, vez que há “epígrafes geralmente atribuídas a um autor real, o que não garante automaticamente sua exatidão ou sua autenticidade” (Genette

⁷ Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. “hors de l’intertextualité, l’oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d’une langue inconnue” (Jenny 1976: 257).

2009: 134). A partir da definição desse novo estatuto – um texto autônomo e inserido em novo contexto interpretativo, o teórico francês delimita quatro funções que ela pode exercer, “nenhuma das quais é explícita, já que epigrafar representa sempre um gesto mudo, cuja interpretação fica a cargo do leitor” (Genette 2009: 141). São elas:

1. “É uma função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa” (Genette 2009: 141);

2. “A segunda função possível da epígrafe é, certamente, a mais canônica: consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente [...] Essa atribuição de pertinência fica a cargo do leitor, cuja capacidade hermenêutica é não raro colocada à prova [...]. Essa função evasiva [...] pode muito bem ser atribuída à maioria das epígrafes do tipo, digamos logo, romântico” (Genette 2009: 142);

3. “numa epígrafe o essencial muitíssimas vezes não é o que ela diz, mas a identidade de seu autor e o efeito de garantia indireta que sua presença determina à margem de um texto [...] Por isso, a coisa importante num grande número de epígrafes é apenas o nome do autor” (Genette 2009: 143);

4. “o feito oblíquo mais poderoso da epígrafe deve-se talvez a sua simples presença, qualquer que seja ela: o efeito-epígrafe. A presença ou a ausência de epígrafe assinala por si só, afora pequena margem de erro, a época, o gênero ou a tendência de um escrito [...], um desejo de integrar o romance [ou, no caso, o poema] [...] numa tradição cultural. [...]; ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares” (Genette 2009: 144).

Em resumo, as funções que a epígrafe pode exercer são as de “esclarecimento” (1), “comentário” (2), “garantia” (3) e “sagração” (4), e todas podem aplicar-se aos versos de Turquety que encabeçam os poemas de Gonçalves Dias, ainda que em proporções variadas: no momento em que publicou *Amour et foi*, ele detinha pouco valor enquanto efeito de “garantia” e de “sagração”, tais como se poderia esperar, por exemplo, de Lamartine, Victor Hugo, Schiller ou mesmo Dante – autores de versos que o poeta maranhense estampou no alto dos poemas dos *Primeiros* e demais cantos.

Restam, portanto, as funções de “esclarecimento” (1) e “comentário” (2), responsáveis por mobilizar no leitor sua capacidade hermenêutica e a induzi-lo a estabelecer relações internas entre os dois textos - epígrafe e poema. Se a fama de Turquety à época não lhe permitia atribuir nenhum caráter significativamente legitimador, é possível que Gonçalves Dias houvesse intuído algum tipo de afinidade com sua poesia, em particular no que diz respeito ao estatuto do Eu lírico e de sua relação com a natureza, a religiosidade e os sentidos.

PATHOS E ENUNCIÇÃO

Nos versos de “Pendant la nuit” que abrem os versos de “O templo” (“A noite”, na primeira edição dos *Primeiros cantos*) - “[Quand] Jéhovah déploie autour de nos demeures / Le linceul de la nuit, et [quand] la chaîne des heures / Tombe anneau par anneau”⁸ - o Eu surge antes como adjetivo possessivo e disperso em meio ao plural - “nos demeures”. Quando enfim se apresenta na condição de sujeito, o verbo que o acompanha diz muito sobre a atitude distanciada em que o Eu se apresenta diante da divindade: “Je viens de méditer cette œuvre du grand maître, / Le terrible INFERNO” (grifo nosso). Na segunda estrofe a mesma atitude contemplativa - “j’ai vu” -, que será modulada apenas na terceira estrofe, quando o Eu admite algum grau de incerteza - “Je m’arrête un instant; / Je m’arrête incertain”. Apenas na quarta e penúltima, o Eu se mostra algo frágil: “Là, vaincu de fatigue, épuisé par ma veille, / Je tombe, je m’endors” -, culminando na última estrofe em esgotamento físico: “Et je tremble, un frisson de fièvre me dévore, / Et je presse mon sein pour m’assurer encore / Qu’un crucifix est là: / Et je ne peux dormir”.

Trata-se de situação absolutamente distinta da que encontramos logo nos versos iniciais de “O templo”, em que não se presencia a subjetividade contemplativa diante do “grand maître”. Aqui, ao contrário, “estou só neste mudo santuário, / Eu só, com minha dor, com minhas penas!”. Nesses versos, o mundo parece refluir para a subjetividade, impregnando-se dela, e isso não apenas em nível gramatical - através da desinência do verbo “estar” e do uso reiterado do adjetivo possessivo em “minha” e “minhas” -, mas sobretudo através do *pathos* que se irradia por todo o poema a partir da representação do Eu padecente.

Enunciação e *pathos*, grandes ausentes do poema de Turquety, interpenetram-se em “O templo”. Em sentido comum e próprio, a paixão de Cristo é reivindicada pelo Eu, “que também suspirou, gemeu sozinho, / Que também padeceu sem ter conforto, / Como eu padeço, e sofro, e gemo, e choro”. Assim, o sofrimento de uma dada subjetividade decorre portanto da própria condição da natureza humana, aglutinando na mesma imagem Eu lírico, Cristo e o “moribundo” que emite “os sons finais”. A reflexão e a meditação, se há as em “O templo”, decorrem do *pathos*, e não o contrário.

“O soldado espanhol”, por sua vez, toma de empréstimo três versos de “Plainte” - “Oh qui révélera les troubles, les mystères / Quer ressentent d’abord deux amants solitaires / Dans l’abandon d’un chaste amour?”, alterando, contudo, “âmes” por “amants”. Poema incomparavelmente maior que o de *Amour et foi* (296 versos contra 25), é dividido em sete partes, mas apenas a primeira traz essa epígrafe, e sem identificar o autor; segue-se uma epígrafe tomada de Victor Hugo, que, de resto, também epigrafa as partes II, IV, VI e VII, restando a Burger a parte III e a *Henrique IV*, a parte V.

8 Nota bene: Para ler os poemas originais de Turquety, ver <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k6580743s?rk=128756;0>, e, no caso dos poemas de Gonçalves Dias, ver <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018374#page/202/mode/2up>

Os versos de “Plainte” tratam da relação entre duas almas que se amam até que a fatal separação relega o Eu lírico à amargura, permeados, todos eles, pela desmaterialização, enquanto “chaste amour”. Gonçalves Dias adota a forma dialogada, de efeito dramático muito mais marcante, e faz imiscuir na relação amorosa prevalecente em “Plainte” as imagens da natureza, que irrompem desde o verso inicial: “O céu era azul, tão meigo e tão brando, / A terra tão erma, tão quieta e saudosa, / Que a mente exultava, mais longe escutando / O mar a quebrar-se na praia arenosa”.

Esses versos que encerram a primeira parte do poema estabelecem a natureza como *tertium comparationis* universal a que a poesia gonçalvina, de resto, irá retornar ostensivamente em todos os *Cantos* - dos hinos em louvor ao mar ou à tarde, na lírica amorosa de “Rosa no mar” ou nas composições de caráter nativista e indianista tais como “Canção do exílio” ou “Leito de folhas verdes”. À desmaterialização do sentimento nos versos de Turquety (“chaste”, “ange”), toma corpo aqui a exploração dos sentidos através de imagens visuais (“o céu era azul”), sonoras (“o mar a quebrar-se”) e táteis (“na praia arenosa”). E será enquanto exploração dos sentidos através do símile natural que se dará a apresentação da amada, na terceira estrofe: “Ela era brilhante, / Qual raio de sol” bem como a substituição operada por Gonçalves Dias nos versos da epígrafe, ao substituir a sugestão de espiritualidade em “âmes” pela conotação mais sensorial de “amants”.

Em “Seus olhos”, poema que traz epígrafe tirada dos versos de “Heure d’amour”, a longeva tópica do olhar espiritualizado enquanto retrato da alma adquire sentidos diversos em um e outro poema. Em Turquety, a amada surge aos olhos do Eu lírico como “fleur qui n’avait blessée / aucun contact impur”, em flagrante contraste, acentuado pela rima, com um “monde” que nada mais é que um “spectacle imonde”, onde “l’amertume abonde” (“mundo” / “espetáculo imundo” / onde “o amargor é abundante”). No poema de Gonçalves Dias, os olhos da amada que apaziguam o Eu são os mesmos que despertam nele os mais profundos desejos: “A vezes luzindo, serenos, tranquilos / Às vezes vulcão!” [...] / Eu amo seus olhos tão negros, tão puros, / De vivo fulgor”.

O universo material figurado em Turquety remete invariavelmente à ideia de perda e nostalgia, como nos versos de “Souffrances d’hiver”: “Adieu l’éclat des cieux! / Leur bel azur s’altère, / Et le soupir charmant de l’oiseau solitaire / A disparu comme les fleurs”. E os sentidos, quando surgem, remetem à dor e ao sofrimento: “Resterez-vous aussi froids que la pierre / Où s’agenouille la douleur?”.

A mesma sinistra história da moribunda que padece ao lado do rico palácio é seguida por Gonçalves Dias em “A mendiga”. Mas à dor e ao sofrimento que percorrem o poema, vem se juntar o resgate para a vida eterna nos versos finais: “Parecia chorar cóo seu sorriso / Parecia sorrir com o choro dela”.

Nesses dois poemas, onde em um há peroração e julgamento severo, no outro, há redenção. Em Turquety, isso se reflete na construção estilística marcada pelo vocabulário nobre e elevado, em que não cabem termos de cunho prosaico (teremos que esperar Victor Hugo para que isso se dê na poesia francesa), pela contenção em

sugerir a sensorialidade e também pelo uso significativo de inversões e perífrases. Mais importante, a subjetividade mantém-se distante de seu objeto, de modo que o trabalho reflexivo e judicativo possa realizar-se plenamente.

Sob esse aspecto, a poética de Turquety se aproxima daquela de Lamartine, a quem de fato elegeu como modelo – Henri Guillemin chega a apontá-lo como um dos poetas “lamartiniens” por excelência (1935: 67). De fato, encontramos em seus versos vários dos mesmos traços que Louis Aгуettant apontou no autor de “L’isolement”, como o “puro lirismo (ou sua poesia pura)”, “suavemente sonhador, terno, escorregadio [...] com uma nota dominante: melancolia” e que “transcorre em um estilo continuamente musical que ‘canta’” (2000: 37, 39 e 40)⁹. Sainte-Beuve, por sua vez, já apontara em *Amour et foi* traços similares, atribuindo-os à veia “cristã” de sua poesia: “um tom de doçura, de melodia, de simplicidade quase virginal, que é a marca natural do poeta cristão” (1949: 396)¹⁰.

A PAISAGEM SENSÍVEL

Mas talvez em nenhum outro poema dos *Primeiros cantos* a presença de Turquety seja tão marcante como no último de que nos resta tratar, que é “L’océan”, a começar da glosa dos versos em “Oceano”:

Océan, terrible océan	Oceano terrível
Et s’épure à ton air comme le bronze au [feu	E deste lodo terreal se apura Bem como o bronze ao fogo
Le front aux ciéux, le pied sur toi	Co’a fronte além dos céus, além das [nuvens,
	E co’os pés sobre ti
Et, plus forte que toi, [mon âme] brisera	Então mais forte do que tu, minha alma,
[d’un coup d’aile	Desconhecendo o temor, o espaço, o
Le cercle des temps et des ciéux	[tempo
	Quebrará num relance o círculo estreito
	Do finito e dos céus!
(Turquety 1846: 30-33)	(Dias 1857: 150-153)

Internamente, contudo, ambos partilham de estrutura similar à de “L’isolement”, que faz parte da obra inaugural do Romantismo francês, as *Méditations poétiques* (1820). Nesses três poemas encontramos a descrição da paisagem, a exposição do

9 Pur lyrisme (ou leur poésie pure); suavement rêveur, tendre, glissant, [...] avec une note dominante: la mélancolie; se coule dans un style continuellement musical qui ‘chante’.

10 Les poésies qu’il publie sont-elles remarquables par un ton de douceur, de mélodie, de simplicité presque virginale, qui est la marque naturelle du poète chrétien.

tema sentimental e o “impulso sentimental para o além”¹¹, organizando-se, portanto, em torno de três momentos-chave: a contemplação, a reflexão e a elevação. Tal influxo lamartiniano no poema de Gonçalves Dias já fora apontado desde cedo, ainda antes de o poema ser incorporado à primeira edição dos *Primeiros cantos*.

“O mar” apareceu pela primeira vez no *Jornal de instrução e recreio* em 1º de julho de 1845 e foi republicado no mesmo ano n’*A revista* (Silva 1942: 26 e 28). Seus traços definidores, escorados na presença de natureza, religiosidade e lirismo, foram identificados pela crítica desde muito cedo. Sotero dos Reis, em artigo de 26 de julho de 1845 e estampado n’*A revista*, mobilizou diferentes referências para dar conta do poema: “O hino ao *Mar* é, em nossa opinião, uma peça lírica tão grandiosa, animada e variada, como o seu objeto: uma obra digna dos melhores mestres. Ao lê-lo vieram-nos involuntariamente à lembrança Francisco Manuel, Cezarotti e Lamartine, como se estivéssemos notando o arrojado pintar dos primeiros, e o ousado pintar do segundo! [...] Impossível é desconhecer neste ensaio o indelével cunho de gênio, ou dessa força de concepção e enunciação tão incomensurável e tão eficaz, que não conhece no seu alcance outros limites senão aqueles que foram marcados à humana inteligência, dessa potência de compreensão e de execução” (Silva 1942: 29). Antônio Henriques Leal, ao comentar um dos *Ensaios críticos* de Pinheiro Chagas, destaca a “suave unção religiosa de Lamartine” (1875: 243) nos poemas do maranhense.

A crítica posterior acentua traços semelhantes, embora sem vinculá-los ao poeta de “L’isolement”. Para Arthur Motta, “sente-se nele uma espécie de misticismo religioso, em paralelo a conceitos filosóficos dos mais apreciáveis” (1929: 426), enquanto Fritz Ackermann, em estudo pioneiro, detecta a imbricação de natureza, religiosidade e interioridade: “[à natureza] se sente ligado organicamente [...], consegue abismar-se nela, encontrando, por seu intermédio, o caminho para o seu próprio interior e para Deus” (1940: 80). Lúcia Miguel Pereira, na biografia modelar que escreveu, aponta para o fato de que tanto em sua vida quanto em seus versos “conviviam o tumulto e o método, o frenesi e a ordem” (1943: 6). Antonio Candido percebe no poeta “o mesmo discernimento austero e comovido em face da natureza [existente] em Hölderlin, Wordsworth, Leopardi” (1975: 89).

Esses traços comuns presentes na estrutura dos poemas não nos devem enganar, contudo, a respeito da poética muito distinta perseguida por Gonçalves Dias. Apesar de seu interesse por *Amour et foi*, o que nos chama a atenção é a ausência absoluta, em Turquety, daquilo que Sainte-Beuve definiu como a “chama da paixão”, contida que está pelo influxo classicizante oriundo dos versos de cariz lamartiniano (1949: 396)¹². Mais afeito ao momento reflexivo do gênero meditativo de “L’isolement”,

11 Seguimos a análise do poema de “L’isolement” proposta por Aguetant; “la composition de celui-ci est très simple et très équilibrée: paysages (estrofes 1-4); thème sentimental: l’indifférence du poète devant ce monde où l’être aimé n’est plus (5-9); élan mystique du poète vers l’au-delà, où il retrouverait le ‘vague objet de ses vœux’ (10-13)” (42). [...] “Cette strophe-prélude indique déjà une disposition du poète: mélancolie (*tristement*), indifférence (*au hasard*)” (2000: 43).

12 Comme inspiration cette poésie sincère a quelquefois de la grandeur, toujours du charme: on y voudrait par moments plus de variétés et d’orages, plus des traces des passions et des vicissitudes; toute la portion gracieuse et triste qui répond à l’amour n’en est que le prélude, le rêve, l’étoile avant-courrière; mais la flamme de la passion n’a pas point passé par là”.

o poema de Turquety pressupõe um distanciamento entre subjetividade e natureza que o torna frio se comparado a “O mar”. Neste, ao contrário, o *pathos* instala-se desde o verso inicial a partir da incidência rítmica e sonora sobre dois adjetivos de rara contundência - “Oceano terrível, mar imenso” -, impregnando a apóstrofe de uma potência da qual o verso de abertura de “L’océan” parece deliberadamente esquivar-se: “Océan, Océan, te voilà! – Mes pensées”. Em uma polarização de rara força poética, a estrofe se encerra ao encontrar o Eu assustado diante da violência da paisagem natural que tem diante de si – “Enfim medroso escuto!” -, algo, de resto, muito diferente do que se passa em Turquety e Lamartine, nos quais persiste um olhar que “vê a natureza do alto e de longe [...], um olhar que toca e acaricia, mas não a penetra” (Aguetant 2000: 145)¹³.

Na primeira estrofe de “O mar” estamos muito próximos da ideia de terror enquanto “princípio organizador do sublime” proposto por Edmund Burke, cujas formas de representação são “as grandes extensões de terra” e, sobretudo, o “oceano” (1998: 53-54)¹⁴. Para o filósofo inglês, medo e terror são faces da mesma moeda, um operando sobre os sentidos, o outro sobre a mente, partilhando do mesmo objetivo, que é o de “produzir uma tensão, uma contração ou uma violenta emoção dos nervos” (1998: 120)¹⁵. Decorre daí a definição essencial proposta de que “o terror é uma paixão” (1998:42)¹⁶, mas uma “paixão da mente” que nasce da superexcitação dos sentidos provocada pelo medo¹⁷.

De fato, em “O mar”, a subjetividade surge apequenada e tomada do terror que lhe inflige a grandeza e a potência do objeto que tem diante de si, pois um dos traços definidores do sublime, conforme Kant apontará em seguida a Burke, é a quantidade. Na “Análítica do sublime”, parte da *Crítica da faculdade de julgar*, ele explica que a desmesura provoca um colapso da imaginação e deixa o Eu paralisado, desprovido de qualquer medida para dar conta do objeto que tem diante de si. Ainda que nesse ponto Kant se distancie de Burke ao propor a superação da imobilidade do sujeito através da faculdade da razão, o momento inicial – o do terror – faz-se necessariamente presente.

A formulação do filósofo alemão será desenvolvida em diferentes ocasiões por Schiller, para quem o sublime também se presta “para nos tornarmos até certo ponto independentes da natureza” (Schiller 1992: 52), pois representa uma forma de li-

13 voit la nature de haut et de loin, d’un regard qui effleure et caresse, mais ne pénètre pas.

14 A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes, but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror. Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.

15 The only difference between pain and terror is that things which cause pain operate on the mind, by the intervention of the body; whereas things that cause terror generally affect the bodily organs by the operation of the mind suggesting the danger; but both agreeing, either primarily, or secondarily, in producing a tension, contraction, or violent emotion of the nerves.

16 terror is a passion.

17 when the body is disposed, by any means whatsoever, to such emotions as it would acquire by the means of a certain passion; it will of itself excite something very like that passion in the mind.

bertação ao nos revelar que o mais elevado está em nós mesmos. Ele opera, entretanto, uma significativa modificação em relação à “Analítica do sublime”, na medida em que “o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração. A formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade mais premente da época” (Schiller 1990: 51). Em outras palavras, o que define o poeta dos tempos modernos – ou “sentimental” – é “simplesmente a maneira de sentir” (Schiller 1991: 70). Como explicará em *Poesia ingênua e sentimental*, juntar o sensível ao racional, o imanente ao transcendente passa a ser central ao poeta dos tempos modernos para atingir o sublime, de modo a recuperar através da arte uma unidade há muito perdida entre natureza e cultura.

UMA NOVA POÉTICA

Na literatura francesa, o sublime como forma integradora de opostos será percebido de duas maneiras por Stendhal, em *Racine et Shakespeare* (1823-1825): um clássico, nos moldes de Racine, e outro propriamente romântico, associado à violência, ao grotesco e ao monstruoso da obra de Shakespeare. Dominique Peyrache-Leborgne argumenta tratar-se de uma “nova poética” (1997: 124)¹⁸, pois, diz Crouzet, o principal estudioso de Stendhal, o sublime é “uma noção complexa, que não pode ser reduzida ao terror, visto “englobar também o seu contrário, [...] um êxtase feliz” (1983: 153)”¹⁹.

A busca de integração entre estabilidade, de um lado, e perturbação dos sentidos provocada pelo *pathos*, de outro, - ou entre “a beleza espiritual e a genialidade apaixonada” (Peyrache-Leborgne 1997: 125)²⁰ se cristalizaria em termos mais funcionais no “Prefácio” a *Cromwell*, onde Victor Hugo desenvolve a delimitação que se tornaria célebre entre sublime e grotesco. Tal necessidade de integração entre alto e baixo, transcendente e imanente reflete a “complementaridade dos contrários” (Peyrache-Leborgne 1997: 129)²¹ através da qual “a transcendência é obrigada a se fazer imanência” (Scanff 2016: 10)²².

Uma tal junção de contrários nos ajuda a entender a real dimensão e importância de “O mar” em relação a “L’océan”, na medida em que o primeiro realiza um círculo completo, tal qual um cosmo em que o incomensurável e o pequeno, o grandioso e o delicado confluem em uma imagem de lar para a subjetividade, de que os versos finais são exemplares: “Inda mais doce que o singelo canto / De merencória virgem, quando a noite / Ocupa a terra, - e do que a mansa brisa, / Que entre flores suspira”.

Assim, ao trazer o *pathos* para o centro de seus versos, “O mar” está muito mais próximo da representação do sublime enquanto terror, não-forma e transcendência, e não do belo - em que a satisfação da subjetividade deriva da representação da

18 une nouvelle poétique.

19 Le sublime est une notion complexe: on ne le réduira pas à la terreur; il enveloppe aussi son contraire, une imagination entièrement portée à l’idylle et à l’extase heureuse.

20 la beauté spirituelle et la genialité passionnée.

21 complémentarité des contraires.

22 C’est la transcendance obligée de se faire immanence.

qualidade, e não da quantidade. Se a finalidade do belo reside na forma, seu princípio está portanto fora de nós, e não dentro de nós, como lembram Kant e Schiller. Daí a impressão de contemplação tranquila que se associa ao belo presente em “L’océan”, muito ao contrário da *pathos* que permeia “O mar” e que, para Burke, define o sublime.

Mas, igualmente, o processo integrativo entre instâncias em princípio incompatíveis faz de “O mar” um poema muito mais afinado com os escritores do sublime propriamente, como Stendhal e Hugo.

Essas duas razões talvez nos forneçam uma resposta para compreender por que Turquety desapareceu dos Cantos posteriores, assim como seu mestre Lamartine, que ressurgirá somente uma vez. Apesar da ausência de evidências críticas e biográficas, Gonçalves Dias parece ter se dado conta de que nos versos do poeta bretão ocorre um enimesmamento da própria subjetividade, que prescinde e faz pouco de “qualquer estrutura objetiva estável”²³ (Peyrache-Leborgne 1997: 216). Por mais que o momento sublime deva resultar em uma forma de autonomia (para Kant) ou de libertação (para Schiller), seu momento inicial parte sempre do colapso das faculdades de representação – aquilo que Burke chama de “terror”. Por outro lado, o olhar deve voltar-se não só para o transcendente mas também para o imanente. São justamente esses dois aspectos que estão ausentes dos versos de Turquety.

Nesse sentido, a opção por não mais adotar os versos do poeta bretão em suas obras posteriores sugere, creio, uma divergência em relação a uma poética ainda afeita aos processos classicizantes, que não atendem à concepção de sublime que procura. Desse modo, se as funções das epígrafes de Turquety nos *Primeiros cantos* são de fato as de “esclarecimento” e “comentário”, conforme se apontou acima, elas parecem realizar-se de maneira crítica por parte de Gonçalves Dias. Ainda que os versos repassados de melancolia de Turquety o tenham encantado em seus primeiros anos de juventude, eles não eram capazes de oferecer a “poética nova” que ele já estava efetivamente realizando na literatura brasileira.

CONCLUSÃO

A adoção de inúmeros versos de Édouard Turquety como epígrafes para diferentes poemas dos *Primeiros cantos*, em contraste com sua absoluta ausência nos demais *Cantos*, sugere um processo de maturação e conscientização da poética do autor maranhense. Afinado sobretudo com uma lírica mais contida, alinhada a Lamartine, Turquety parece não haver oferecido a Gonçalves Dias a tensão característica do sublime que ele professava já desde seus versos iniciais, mas que tomaria corpo ao longo de sua produção posterior. Leitura de juventude, realizada possivelmente quando ainda cursava direito na Universidade de Coimbra, o poeta bretão parece ter fornecido a Gonçalves Dias, involuntariamente e por contraste, a verdadeira dimensão da poética que estava perseguindo, baseada, antes de tudo, no *pathos*.

23 il ne relève d’aucune structure objective stable.

OBRAS CITADAS

- ACKERMANN, Fritz. *A obra poética de Gonçalves Dias*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.
- AGUETTANT, Louis. *Lectures des Méditations poétiques de Lamartine*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- BANDEIRA, Manuel, org. *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. 2 vols. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Adam Phillips, org. Oxford: Oxford UP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. II. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1975.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CROUZET, Michel. *La poétique de Stendhal: forme et société. Le sublime*. Paris: Flammarion, 1983.
- DIAS, A. Gonçalves. *Cantos: coleção de poezias*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018374#page/186/mode/2up>.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.
- GUILLEMIN, Henri. *Le Jocelyn de Lamartine, étude historique et critique avec des documents*. Paris: Boivin et Cie., 1935.
- KRISTEVA, Julia. *Sémiotiké: recherches pour une semanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. *Poétique*, 27, p. 257-281, 1976.
- LEAL, Antônio Henriques. *Antônio Gonçalves Dias: notícia da sua vida e obras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- MOTTA, Arthur. Perfis acadêmicos. Cad. n. 15. Gonçalves Dias (Antonio). *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, v. XXIX, p. 413-430, abril de 1929.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio: José Olympio, 1943.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. *La poétique du sublime: de la fin des Lumières au romantisme*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- SAINTE-BEUVE. *Oeuvres I – Premiers Lundis/Début des Portraits littéraires*. Org. Maxime Leroy. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1949.
- SAULNIER, Frédéric. *La vie d'un poète: Édouard Turquety (1807-1867). Estudo biográfico*. Paris/Nantes: Jules Gervais/Émile Grimaud, 1885. Disponível em: https://books.google.fr/books?id=hm8GAAAAQAAJ&pg=PA265&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false.

SCANFF, Yvon le. La nature dans *Les contemplations*: figuration et représentation. Ludmila Charles-Wurst & Judith Wulf, orgs. *Lectures des Contemplations*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016. 215-227.

SCHILLER, Friedrich. Acerca do sublime. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1992. 49-70.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem (XXXX)*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SILVA, Manoel Nogueira da. *Bibliografia de Gonçalves Dias*. Rio: Imprensa Nacional, 1942.

STEEL, Daniel, org. *Lettres d'Émile Silvestre à Édouard Turquety: 1826-1852*. Rennes: PU de Rennes, 2012.

TURQUETY, Édouard. *Poésies de Édouard Turquety: Amour et foi. (Poésie catholique, Hymnes sacrées)*. Paris: Sagnier et Bray, 1846. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580743s/f1.item.zoom>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O USO TRÁGICO DA PAISAGEM EM *WUTHERING HEIGHTS* (1847), DE EMILY BRONTË

Júlia Mota Silva Costa¹ (Unicamp)
e Jefferson Cano² (Unicamp)

RESUMO: Este artigo se detém sobre o uso trágico da paisagem natural em *Wuthering Heights*. O principal cenário da narrativa é o de uma fazenda isolada no norte da Inglaterra, situada no topo de uma colina, rodeada por uma vegetação árida, com pedras e urzais, de clima rigoroso, onde há muita ventania. Emily Brontë recorre a elementos dessa paisagem, como a urze, o vento e a pedra, para caracterizar a identidade de suas personagens protagonistas, Catherine e Heathcliff, como uma metáfora de sua afinidade e da necessidade que têm um do outro. Essa imagem ajuda a compor o acontecimento trágico, que é a alienação entre os dois, traduzida no fato de que ambos se afastam daqueles elementos. A consumação da tragédia, determinada pela impossibilidade de reunião entre Catherine e Heathcliff, também é ilustrada por tal imagem: ao fim do romance, a urze cresce sobre a lápide de pedra de Catherine e de Heathcliff, que afinal se integram, na morte, à paisagem com que se identificavam.

PALAVRAS-CHAVE: O morro dos ventos uivantes; romance inglês; paisagem; trágico.

THE TRAGIC USE OF LANDSCAPE IN EMILY BRONTË'S *WUTHERING HEIGHTS* (1847)

ABSTRACT: This article discusses the tragic utilization of the natural landscape in *Wuthering Heights*. The primary setting of the narrative is an isolated farm in Northern England, situated atop a hill, surrounded by aridness, stones, and heather, where the climate is harsh, and the wind is constant. Emily Brontë employs elements of this landscape, such as heath, wind, and stone, to characterize the identities of her main characters, Catherine and Heathcliff, using it as a metaphor for their affinity and mutual need. This imagery contributes to the composition of the tragic events in the narrative, particularly the alienation between Catherine and Heathcliff, symbolized by their distancing from these elements. The culmination of the tragedy, brought about by the impossibility of a reunion between Catherine and Heathcliff, is also depicted through this imagery. In the novel's conclusion, heather grows over the tombstones of Catherine and Heathcliff, signifying their final integration, in death, into the landscape with which they identified.

KEYWORDS: *Wuthering Heights*; English novel; landscape; tragic.

Recebido em 29 de abril de 2023. Aprovado em 23 de novembro de 2023.

¹ juliamscosta@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4528-7880>

² jeffersoncano@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-1670-3419>



Uma das passagens mais marcantes de *Wuthering Heights* se encontra no Capítulo IX do Volume I. Catherine Earnshaw acabara de ser pedida em casamento por Edgar Linton e, tendo aquiescido ao pedido, sentia-se angustiada. Ela busca o conselho de Nelly Dean, criada da família, mas, constrangida pela dificuldade de explicar o próprio desassossego, reflete por alguns minutos e, então, aparentemente mudando de assunto, indaga se Nelly já tivera sonhos estranhos. “Sim, de vez em quando”, responde ela, ao que Catherine diz: “Eu também. Já tive sonhos que ficaram comigo para sempre e mudaram minha forma de pensar. Eles me atravessaram como vinho atravessa água e alteraram a cor da minha mente. Esse foi um deles. Vou lhe contar”³ (Brontë 2021: 143). Nelly, supersticiosa, não deseja ouvir. Ainda assim, Catherine declara: “Se eu estivesse no céu, Nelly, seria muito infeliz”⁴ (Brontë 2021: 144). Nelly replica-lhe que, sendo uma pecadora, não era digna do céu, e Catherine responde:

“Mas não é por causa disso. Certa vez, eu sonhei que estava lá.”

“Já disse que não quero saber dos seus sonhos, srta. Catherine! Eu vou para a cama”, interrompi mais uma vez.

Catherine riu e me segurou, pois eu fiz menção de me levantar da cadeira.

“Não é nada”, disse ela. “Eu só ia dizer que o paraíso não parecia ser a minha casa. Chorei de partir o coração para voltar para a terra, e os anjos ficaram tão zangados que me atiraram no meio dos urzais no topo de *Wuthering Heights*, onde eu acordei, soluçando de alegria.”⁵ (Brontë 2021: 144)

No sonho, Catherine não se sente pertencente à bem-aventurança do paraíso, e os anjos, enraivecidos com suas lágrimas, expulsam-na. Esta passagem elabora um tema recorrente na poesia de Emily Brontë, qual seja, a sugestão de uma incongruência entre a miséria terrena e o paraíso, que se revela hostil, porque os anjos, em seu júbilo, são incapazes de compreender o tormento humano (Costa 2022: 81). E se o paraíso não puder redimir verdadeiramente o sofrimento mundano, ele será uma terra estrangeira, em que Catherine não pode se sentir em casa, como nos urzais. Em sua expressividade simbólica, este sonho sinaliza um elemento importante da identidade de Catherine: seu profundo vínculo com a paisagem em que se situa a propriedade de *Wuthering Heights*, seu lar desde que nascera.

Essa paisagem é a de uma fazenda isolada no norte da Inglaterra. Ao leitor é dado conhecê-la por meio das primeiras impressões de Lockwood, um cidadão cujo diário temos em mãos e que, desejoso de escapar ao “burburinho da sociedade”, torna-se inquilino de Heathcliff. Ele aluga Thrushcross Grange muitos anos depois da morte

³ “And so do I. I’ve dreamt in my life dreams that have stayed with me ever after, and changed my ideas: they’ve gone through and through me, like wine through water, and altered the colour of my mind. And this is one: I’m going to tell it”.

⁴ “If I were in heaven, Nelly, I should be extremely miserable.”

⁵ “But it is not for that. I dreamt once that I was there.” // ‘I tell you I won’t hearken to your dreams, Miss Catherine! I’ll go to bed,’ I interrupted again. // She laughed, and held me down; for I made a motion to leave my chair. // ‘This is nothing,’ cried she: ‘I was only going to say that heaven did not seem to be my home; and I broke my heart with weeping to come back to earth; and the angels were so angry that they flung me out into the middle of the heath on the top of *Wuthering Heights*; where I woke sobbing for joy.’”

de Catherine, nada conhecendo a respeito da história daqueles que, no passado, habitaram Thrushcross Grange, nem dos que ainda vivem em *Wuthering Heights*. Logo no início de sua narrativa, Lockwood explica o nome da residência de Heathcliff: “*wuthering*” era um termo utilizado, na região, para descrever “o tumulto atmosférico” a que a propriedade fica exposta quando há tempestade, caracterizando a potência da ventania e de seu ruído. De fato, continua o narrador, “pode-se adivinhar o poder do vento norte que sopra na beirada do penhasco pela enorme inclinação dos poucos abetos atrofiados atrás da casa e pelos diversos espinheiros esqueléticos que esticam os braços todos na mesma direção, como quem pede esmolas ao sol”⁶ (Brontë 2021: 51). Quanto a “*heights*”, evidentemente, o termo se refere à localização da casa no topo de uma colina. A propriedade é rodeada por urzais, vegetação característica da região, e está sujeita a um clima rigoroso. Isto é assinalado já no Capítulo II, por ocasião de uma visita de Lockwood a *Wuthering Heights*, em uma tarde “enevoada e fria”: “Uma geada negra deixara a terra dura naquele topo lúgubre de colina, e o ar fez meu corpo todo tremer”⁷ (Brontë 2021: 57). Com efeito, a neve impede que Lockwood volte para Thrushcross Grange naquele dia. Ao olhar por uma janela de *Wuthering Heights*, ele vê “uma cena desoladora: a noite escura descendo prematuramente, e o céu e as colinas impossíveis de discernir no redemoinho gélido de vento e neve sufocante”⁸ (Brontë 2021: 64).

Os principais elementos dessa paisagem, portanto, são o vento, os urzais, a inclemência do clima, o isolamento. É para este cenário que Catherine e Heathcliff escapavam regularmente. Relatando a negligência e a violência de Hindley, irmão mais velho de Catherine, em seu tratamento das crianças, Nelly afirma que uma das principais diversões dos dois “era fugir para os urzais de manhã e ficar lá o dia inteiro” (Brontë 2021:103), ainda que, posteriormente, fossem punidos por isso. Assim, tal paisagem não constituía apenas o lar de Catherine, mas também o local onde ela se refugiava com seu companheiro, esquivando-se da violência de seu irmão. Efetivamente, o vínculo da personagem com essa paisagem é tão profundo, que elementos naturais desse cenário, particularmente a urze e o vento, compõem, de modo simbólico, sua identidade. Isto se revela de maneira inequívoca quando Catherine sofre o acesso febril que a levará à morte. A esta altura da narrativa — Capítulo XII, Vol. I —, Catherine já está casada com Edgar, grávida, morando em Thrushcross Grange. Seu delírio é representado como um alheamento de si mesma e de sua condição presente, sendo caracterizado por uma alternância brusca de humores passivos e violentos. Ela não reconhece sua própria imagem no espelho, perguntando a Nelly a quem pertencia o rosto que ela observava:

6 “one may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun.”

7 “On that bleak hill-top the earth was hard with a black frost, and the air made me shiver through every limb.”

8 “A sorrowful sight I saw: dark night coming down prematurely, and sky and hills mingled in one bitter whirl of wind and suffocating snow.”

“Você não está vendo aquele rosto?”, perguntou Catherine, olhando fixamente para o espelho.

E, por mais que eu explicasse, fui incapaz de fazê-la compreender que aquele rosto era o seu próprio. Assim, me levantei e cobri o espelho com um xale.

“Ele ainda está ali atrás”, insistiu ela, ansiosa.⁹ (Brontë 2021: 196)

Nesta cena, Catherine pede, com insistência, que Nelly abra a janela, expressando seu desejo de estar em *Wuthering Heights*, onde podia ouvir o ruído da ventania: “Ah, se eu estivesse na minha cama, na casa antiga! [...] Com o som do vento passando nos abetos perto da treliça! Por favor, me deixe senti-lo. Ele desce direto dos urzais. Por favor, me deixe respirá-lo só uma vez!”¹⁰ (Brontë 2021: 197). Então, divagando, perplexa diante das alterações que percebe em si, Catherine declara que, se estivesse em meio à natureza em *Wuthering Heights*, poderia sentir-se ela mesma novamente:

“Queria ser uma menina de novo, quase selvagem, saudável e livre... e rindo das minhas feridas, não enlouquecendo com elas! Por que estou tão mudada? Por que meu sangue fica em tumulto por causa de algumas palavras? Tenho certeza de que voltaria a ser a mesma, se fosse apenas uma vez para os urzais das colinas... Abra a janela de novo. Escancare-a e deixe-a aberta! Ande logo, por que você não se mexe?”

“Porque não quero que pegue um resfriado e morra.”

“Você não quer é me dar uma chance de viver”, disse Catherine, amuada.¹¹ (Brontë 2021: 199)

A partir das associações feitas pela própria personagem, evidencia-se a relação vital de Catherine com a urze e o vento: é somente em meio a tais elementos que ela se sente em conformidade consigo mesma. Mas esta relação também é elaborada, no romance, no âmbito do relacionamento entre Catherine e Heathcliff. Logo após ter decidido se casar com Linton e ter relatado a Nelly o sonho supracitado, Catherine afirma que este sonho serve para explicar seu segredo, que ela confessa a seguir: seu amor por Heathcliff. E, para elucidar o que sente, ela recorre a outro elemento natural:

Meu amor por Heathcliff se parece com as rochas eternas que ficam embaixo
[do solo] — elas não são uma fonte visível de leite, mas são necessárias.

9 “Don’t you see that face?” she inquired, gazing earnestly at the mirror. // And say what I could, I was incapable of making her comprehend it to be her own; so I rose and covered it with a shawl. // ‘It’s behind there still!’ she pursued, anxiously. ‘And it stirred. Who is it? I hope it will not come out when you are gone! Oh! Nelly, the room is haunted! I’m afraid of being alone!’ // I took her hand in mine, and bid her be composed; for a succession of shudders convulsed her frame, and she would keep straining her gaze towards the glass.”

10 “Oh, if I were but in my own bed in the old house!” [...] ‘And that wind sounding in the firs by the lattice. Do let me feel it—it comes straight down the moor—do let me have one breath!’”

11 “Why am I so changed? why does my blood rush into a hell of tumult at a few words? I’m sure I should be myself were I once among the heather on those hills. Open the window again wide: fasten it open! Quick, why don’t you move?” // ‘Because I won’t give you your death of cold,’ I answered. // ‘You won’t give me a chance of life, you mean,’ she said sullenly.”

Nelly, eu sou Heathcliff. Ele está sempre, sempre em minha mente. Não como um prazer, assim como eu nem sempre sou um prazer para mim. Mas como eu mesma.¹² (Brontë 2021: 147)

Note-se, aqui, que o nome de Heathcliff é formado por duas palavras: *heath* e *cliff*. Em inglês, *heath* designa tanto a urze como sua flor, e *cliff* significa rocha escarpada ou íngreme, ou precipício. O nome Heathcliff é formado, assim, por um componente característico daquela paisagem — a urze — e pelo elemento que Catherine escolhe para ilustrar a natureza de seu amor por ele, isto é, a rocha. Este nome revela, é claro, algo do caráter de Heathcliff, que é de uma severidade congênita a tais elementos. Tal como Catherine o descreve, Heathcliff é “uma criatura sem dono, sem refinamento, sem cultivo; um deserto árido, feito de mato e pedra”¹³ (Brontë 2021: 171). E, por conter tais elementos, o nome de Heathcliff também contém parte da identidade de Catherine e do modo como ela o ama. Nesse sentido, há uma ressonância poderosa na afirmação de Catherine “eu sou Heathcliff”. Efetivamente, na tessitura da narrativa, há um funcionamento poético da linguagem que, operando a nível simbólico, torna plenos de significação os enunciados das personagens, na medida em que as metáforas utilizadas por eles espelham ou ecoam aquelas que ocorrem no nível estrutural do romance (Costa 2022: 85), como se vê na confluência entre as imagens utilizadas por Catherine e aquelas contidas no nome de Heathcliff.

É evidente, portanto, que, em *Wuthering Heights*, a paisagem é imbuída de sentidos e desempenha um papel importante na narrativa. Na feliz expressão de Godfrey, a história de Catherine e Heathcliff é tecida na geografia das charnechas (2011: 13). E, no âmbito de tal tessitura, podemos explorar, ainda, outro aspecto: a relação entre o tratamento que Emily Brontë dispensa aos elementos da paisagem e a qualidade trágica de *Wuthering Heights*.

Um dos primeiros críticos a observar o aspecto trágico de *Wuthering Heights* foi Charles Algernon Swinburne. Admirador do romance, Swinburne atribuía a Emily Brontë um gênio trágico. Em suas palavras, nessa obra, “desde o início, respiramos o ar fresco e sombrio da paixão e do presságio trágicos”¹⁴ (Swinburne 1886: 261-262). Mais tarde, em um estudo que explora as relações entre Emily Brontë e Shakespeare, Klingopulos afirmaria que *Wuthering Heights* é “o primeiro romance em inglês a convidar o mesmo tipo de atenção que damos a *Macbeth*. Ele tem uma complexidade semelhante, faz a mesma reivindicação como poesia”¹⁵ (Klingopulos 1947: 269). De modo similar, para Lew Girdler, uma análise comparativa entre *Wuthering Heights* e as grandes tragédias shakespearianas, especialmente *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear* e *Richard III*, “revela alguns paralelos notáveis em tema, caracterização, estrutura e re-

12 “My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I am Heathcliff! He’s always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being.”

13 “an unreclaimed creature, without refinement, without cultivation; an arid wilderness of furze and whinstone.”

14 “from the first we breath the fresh dark air of tragic passion and presage”.

15 “the novel is the first in English which invites the same kind of attention that we give to *Macbeth*. It has a similar complexity, makes the same claim as poetry.”

cursos literários, bem como algumas semelhanças de situação e fraseologia que são difíceis de descartar como coincidência”¹⁶ (Girdler 1956: 388). Terry Eagleton também acena para essa leitura ao descrever *Wuthering Heights* como um fenômeno raro, “um romance trágico na época do alto realismo”¹⁷ (Eagleton 2005: 133).

Para assumir a perspectiva de que podemos ler *Wuthering Heights* como uma narrativa trágica, partimos de uma concepção flexível de trágico, conforme defendida por Raymond Williams (2002) e Terry Eagleton (2003) — para quem romancistas como Dostoiévski, Tolstói, Conrad, Melville e Lawrence, para além de Emily Brontë, escreveram narrativas trágicas; há, claro, uma discussão mais filosófica sobre o assunto em Szondi (2004), mas que seria talvez excessiva aqui. Conquanto o termo “tragédia” se origine daquela manifestação específica da cultura ática, admite-se, aqui, que a ideia do trágico é de enorme importância cultural como forma de arte em diversas culturas e em tempos diferentes (Williams 2002: 77) — enquanto a teoria do trágico tende a insistir em uma única versão da tragédia, lembra Eagleton, a “prática do trágico” tende a contestá-la (2003: 17) — e que, para compreendê-la enquanto tal, é preciso reconhecer a ideologia que informa essa tradição acadêmica e restritiva em torno do trágico, na qual se aliena uma parte da experiência humana. “A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição”, afirma Williams, “é justamente tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória — a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que acidental e certamente não era trágica” (2002: 74). Segundo este princípio, o sofrimento de uma personagem como Heathcliff — um pária, sem lugar social — jamais poderia ser trágico. Entretanto, tomado como um dado potencial de toda experiência humana, o trágico se revela como uma chave de leitura para *Wuthering Heights*, que se colocava como possibilidade, inclusive, para um leitor contemporâneo como Swinburne.

Para Eagleton, o conhecimento trágico se relaciona a um valor que se revela no próprio ato de destruição. Em outras palavras, o momento da morte desvela o quão inestimável é aquilo que perece; trata-se de um processo em que tomamos consciência de nossa relação com o mundo, do fato de que nos agarramos às coisas mesmo “sob o sinal de sua ausência potencial”,¹⁸ e que nos leva, assim, a um momento de estranhamento diante do que tomamos como garantido, mas está longe de o ser (Eagleton 2003: 26-27). “A riqueza que perece junto a um único ser humano”, afirma Eagleton, “está além de nossa capacidade de compreensão, embora a tragédia forneça alguma pista disso”¹⁹ (2003: 27). É um vestígio desta espécie que se encontra em *Wuthering Heights*. No romance, o trágico reside na impossibilidade de que se concretize precisamente aquela relação que é vital para Catherine e Heathcliff, impossibilidade condicionada por variadas circunstâncias — externas, relativas à ordem social, e internas, relativas ao caráter das personagens. Por meio das associações simbólicas

16 “reveals some striking parallels in theme, characterization, structure, and literary devices, as well as some similarities in situation and in phraseology which are hard to dismiss as coincidence.”

17 “a tragic novel in the epoch of high realism.”

18 “under the sign of their potential absence”.

19 “The richness which dies along with a single human being is beyond our fathoming, though tragedy may furnish a hint of it.”

relacionadas à paisagem, Emily Brontë acentua essa qualidade trágica da experiência de seus protagonistas, pois lhes confere uma forma estética distinta e ordenada.

Voltemos ao Capítulo IX do Vol. I, com que iniciamos este artigo e no qual se localiza o evento que desencadeia a ação trágica, isto é, a separação de Catherine e Heathcliff. Trata-se do capítulo em que Edgar Linton pede a mão de Catherine. Como já mencionado, sentindo-se aflita, ela vai até Nelly, que estava na cozinha. A primeira coisa que faz é indagar se a criada está sozinha. Nelly responde afirmativamente, embora saiba que Heathcliff está perto e pode escutá-las. Catherine insiste: “Onde está Heathcliff?” Nelly mente, dizendo que ele está trabalhando nos estábulos. Então, Catherine conta ter aceitado o pedido de casamento de Edgar, mas que, em seu coração, sente-se convencida de que cometeu um erro. Ela afirma que, assim como não pertence ao paraíso, também não pertence a Edgar, pois é com Heathcliff que ela tem uma afinidade genuína, assim como é somente nos urzais que se sente em casa:

Eu tenho tanto direito de me casar com Edgar Linton quanto tenho de estar no céu. E se aquele homem perverso [Hindley] que está ali dentro não houvesse colocado Heathcliff numa posição tão inferior, isso nem teria me ocorrido. Seria uma degradação me casar com Heathcliff agora e, por isso, ele jamais saberá o quanto eu o amo. E amo não por ele ser bonito, Nelly, mas por ser mais eu do que eu mesma. Não sei do que as almas são feitas, mas a dele e a minha são iguais, e a de Linton é tão diferente quanto o luar do relâmpago, ou a geada do fogo.²⁰ (Brontë 2021: 144-145)

Nelly relata para Lockwood que, ao ouvir Catherine dizer que não poderia se casar com ele, Heathcliff se retirara, mas ela não dissera nada, indagando, a seguir, se Catherine considerara como Heathcliff suportaria a separação, ao que a menina reage furiosa:

E quem há de nos separar, me diga? Teriam o destino de Mílon! Não enquanto eu for viva, Ellen. Por nenhuma criatura no mundo. Todos os Linton da face da Terra poderiam derreter e virar nada antes que eu consentisse em abrir mão de Heathcliff. [...] Eu não me casaria com Edgar se esse fosse o preço exigido!²¹ (Brontë 2021: 146)

Porém, no momento mesmo em que Catherine nomeia o que lhe é mais precioso, afirmando que jamais poderia se separar de Heathcliff, a cisão que ela repudia já se operou: Heathcliff não ouvira suas últimas declarações e, enquanto ela ainda falava, ele já abandonava *Wuthering Heights*. Quando sua ausência é percebida, Nelly
20 “I’ve no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn’t have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that, not because he’s handsome, Nelly, but because he’s more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton’s is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire.”
21 “Who is to separate us, pray? They’ll meet the fate of Milo! Not as long as I live, Ellen: for no mortal creature. Every Linton on the face of the earth might melt into nothing before I could consent to forsake Heathcliff. [...] I shouldn’t be Mrs. Linton were such a price demanded!”

sussurra que Heathcliff certamente escutara parte da conversa. Alarmada, Catherine tenta encontrá-lo sem sucesso, quando uma tempestade furiosa enfim acomete *Wuthering Heights*, e uma árvore é atingida perto da casa, sendo partida ao meio. Catherine fica exposta à chuva até que o céu se acalma.

A ironia trágica da situação de Catherine se manifesta, ainda, na justaposição entre sua referência a Mílon e a imagem da árvore destruída pela tempestade. Mílon foi um atleta grego, célebre por sua força extraordinária. Na *Bibliotheca classica, or, a classical dictionary* (1797), de John Lemprière — que fazia parte do acervo da família Brontë —, consta que, um dia, Mílon tentou destruir uma árvore, puxando suas raízes com as próprias mãos; a árvore se partiu apenas parcialmente, e suas mãos ficaram presas no tronco. Incapaz de se desvencilhar, e estando sozinho, foi devorado por animais selvagens. Na retórica de Catherine, a árvore que Mílon não consegue destruir e que se torna a ocasião de sua morte é mobilizada como metáfora para seu vínculo com Heathcliff, que ela considera indestrutível. A despeito de seu discurso, no entanto, a fratura ocorre, e, assim, a imagem da árvore que permanece íntegra e ocasiona a morte daquele que tenta derrubá-la é distorcida pelo desenrolar dos eventos: torna-se a imagem da árvore efetivamente partida ao meio, representando a alienação entre Catherine e Heathcliff, que os compele, no limite, a suas mortes.

Por ter se exposto à chuva e pela profunda perturbação originada pela partida de Heathcliff, Catherine adoece. Com este primeiro episódio de delírio febril, tem princípio a doença que a levará à morte. Trata-se de uma espécie de distúrbio mental: a orientação do médico chamado em seu auxílio é que Nelly cuide para que Catherine não se suicide. Ela parece se recuperar, mas não menciona mais o nome de Heathcliff e, cerca de um ano depois, casa-se com Edgar, mudando-se para Thrushcross Grange.

Descortina-se, aqui, uma relação essencial entre a separação de Heathcliff e a morte de Catherine. Se ela tem com Heathcliff um vínculo de tamanha identidade — de que o nome dele, como vimos, é um símbolo —, separar-se dele é, de certa forma, separar-se de si mesma. A sua identidade, portanto, sofre uma fratura na alienação de Heathcliff e da paisagem de *Wuthering Heights*, com a mudança para a propriedade do marido. De fato, como já mencionado, o desvario fatal de Catherine é caracterizado precisamente por um alheamento de si mesma. É interessante observar, ainda, como esse delírio evoca aquele de Ophelia, em *Hamlet*, paralelo que foi notado por críticos oitocentistas e retomado por Girdler (1956). No Ato IV, Cena 4, “Apartada de si mesma e de seu juízo perfeito/ Sem o qual somos meros animais”²² (Shakespeare 2007: 1978-1979), Ophelia, em meio a um deleite infantil, colhe as flores da grinalda que, a seguir, tentará pendurar no salgueiro, antes de se afogar:

Aqui tens rosmaninho, para recordação — eu te peço, amor, recorda-te. E temos amores-perfeitos para o pensamento. [...] Aqui está funcho para vós, e colombinas. Podemos chamá-la erva-de-graça aos domingos. Vós deveis usar vossa arruda por outro motivo. Eis uma margarida. Gostaria de dar-vos algumas

²² “Divided from herself and her fair judgment / Without the which we are pictures or mere beasts”.

violetas, mas todas murcharam quando meu pai morreu. Dizem que ele teve um bom fim.²³ (Shakespeare 2009: 504)

Em *Wuthering Heights*, o delírio de Catherine é ilustrado em uma cena análoga. Logo após destruir um traveseiro de penas com os próprios dentes, em um rompante violento, Catherine se acalma e, com a mesma atenção pueril de Ophelia, organiza e classifica as penas soltas:

“Esta é de peru”, murmurou consigo mesma, “e esta, de pato selvagem, e esta, de pombo. [...] E esta é de tetraz vermelho. E esta, eu conheceria entre mil: é de pavoncino. Um pássaro bonito, que ficou girando lá em cima no meio dos urzais. Queria ir para o ninho, pois as nuvens tinham tocado o topo dos montes e ele sentia a chuva chegando. Esta pena foi apanhada na urze, ninguém atirou no pássaro. Nós vimos seu ninho no inverno, cheio de esqueletinhos. Heathcliff colocou uma armadilha em cima e os mais velhos não tiveram coragem de chegar perto. Depois disso, eu o fiz jurar que nunca ia atirar num pavoncino e ele cumpriu a promessa.²⁴ (Brontë 2021: 195)

O comentário de Laertes diante do desvario de Ophelia — “Ensinaamentos na loucura: pensamentos unidos às lembranças”²⁵ (Shakespeare 2009: 504) — poderia ser aplicado, também, ao de Catherine. E, em ambos os casos, as lembranças das personagens se relacionam àqueles que, de algum modo, desencadearam seu delírio. Ophelia se lembra de seu pai, cujo assassinato a levou àquele estado; Catherine rememora uma tarde com Heathcliff.

Pode-se dizer que a crise fatal de Catherine é ocasionada pela convicção, que afinal se lhe apresenta, de que não há mais a possibilidade de uma reunião efetiva entre ela e Heathcliff, ainda que eles tenham se reencontrado. Ambos cometeram erros irremediáveis — Heathcliff, ao abandonar *Wuthering Heights*; ela, ao casar-se com Edgar. Contribuíram para esses erros traços do caráter das duas personagens: Catherine, afinal, gostava de assenhorear os outros (Brontë 2021: 91), e a posição de mulher mais importante da região, como esposa de Linton, a seduzia; Heathcliff, por sua vez, era de uma personalidade implacável. Mas eles também foram condicionados por circunstâncias exteriores: os maus-tratos a que Hindley submetera Heathcliff, rebai-

23 “There’s rosemary, that’s for remembrance; pray love, remember. And there is pansies, that’s for thoughts. [...] / There’s fennel for you, and columbines. There’s rue for you; and here’s some for me. We may call it herb of grace o’ Sundays. O you must wear your rue with a difference. There’s a daisy. I would give you some violets, but they wither’d all when my father died. They say he made a good end.”

24 “That’s a turkey’s”, she murmured to herself; “and this is a wild-duck’s; and this is a pigeon’s. [...] And here is a moor-cocks; and this I should know it among a thousand—it’s a lapwing’s. Bonny-bird; wheeling over our heads in the middle of the moor. It wanted to get to its nest, for the clouds touched the swells, and it felt rain coming. This feather was picked up from the heath, the bird was not shot; we saw its nest in the winter, full of little skeletons. Heathcliff set a trap over it, and the old ones dare not come. I made him promise he’d never shoot a lapwing after that, and he didn’t.”

25 “A document in madness, thoughts and remembrance fitted.”

xando-o, e a atitude de Nelly, que escolhe não prevenir Catherine em um momento crucial.

Quando Heathcliff retorna à região, três anos após sua partida, ele pretendia ver Catherine apenas uma vez, vingar-se de Hindley e suicidar-se. Mas Catherine o recebe com alegria, e os dois se deixam iludir por um período, com a esperança de que poderiam remediar aquilo que já se esfacelara. No entanto, agora, as circunstâncias são outras, e não leva muito tempo para que um conflito decisivo entre Linton e Heathcliff torne as relações entre eles impraticáveis, com o agravante de que Heathcliff — ainda desejoso de se vingar de Hindley e dos Linton — cortejava Isabella, irmã de Edgar. Esse conflito provoca o segundo episódio de desvario de Catherine, do qual ela não mais se recupera, morrendo logo após dar à luz sua filha. Nelly leva a notícia a Heathcliff, e ele, alucinado com tamanha dor, pede que Catherine o assombre, esbravejando: “Fique sempre comigo, assumo qualquer forma, me leve à loucura! Mas não me abandone neste abismo, onde eu não consigo encontrar você! Ah, meu Deus! É inexprimível! Eu não posso viver sem a minha vida! Eu não posso viver sem a minha alma”²⁶ (Brontë 2021: 252).

Tais palavras sinalizam que há uma reciprocidade entre Heathcliff e Catherine, na medida em que ele também vê, nela, uma parte de si mesmo. A imagem vital da urze e da rocha informa a identidade dos dois, simbolizando “a mesma substância” de suas almas. Assim, para Heathcliff, perder Catherine é perder a própria vida e a própria alma. Ele ainda vive quase duas décadas, mas somente em uma condição ensandecida, obcecado com a esperança de que a reencontrará como um espectro, convicto de sua presença e da possibilidade de revê-la. Nesse período, ele leva a cabo sua vingança e torna-se senhor das duas propriedades, *Wuthering Heights* e *Thrushcross Grange*. No entanto, o furor que o sustentara até então enfim esmaece, à medida que Heathcliff compreende que só lhe resta uma possibilidade de união com Catherine: a morte. Nesse sentido, a morte de Catherine sentencia, afinal, o fim de Heathcliff, consumando a tragédia. Nas palavras dele: “Foi uma maneira estranha de me matar: não de polegada em polegada, mas em frações mais finas do que um fio de cabelo, me enfeitando com o espectro da esperança durante dezoito anos!”²⁷ (Brontë 2021: 400). Não há mais existência possível, para Heathcliff, se ele não acredita na presença de Catherine na Terra. A narrativa sugere que ele se suicida por inanição, sendo enterrado ao lado de Catherine, e a história termina com a imagem dos restos mortais de Heathcliff e Catherine se decompondo sob a mesma terra, por cima da qual, como Lockwood testemunha na última página do romance, cresce a urze.

Assim, a consumação da tragédia é representada por uma imagem significativa, composta por aqueles elementos tão fundamentais para as personagens. Sob lápides de pedra, Catherine e Heathcliff, cujas identidades se entrelaçavam, simbolicamente, àquela paisagem, afinal integram-se a ela, alcançando uma união orgânica por meio da decomposição de sua matéria, que nutre a urze que cresce em sua sepultura.

26 “Be with me always—take any form—drive me mad! only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!”

27 “It was a strange way of killing: not by inches, but by fractions of hairbreadths, to beguile me with the spectre of a hope through eighteen years!”

A persistência dessa imagem e a coerência com que ela permeia a ação da narrativa colocam em evidência a qualidade trágica do romance de Emily Brontë. É, afinal, por meio da projeção da identidade das personagens nos elementos da paisagem que a romancista faz emergir, de modo inteligível, a experiência trágica de Catherine e Heathcliff.

OBRAS CITADAS

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2021.

EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.

EAGLETON, Terry. *The English Novel: An Introduction*. United Kingdom: Blackwell, 2005.

COSTA, Júlia Mota Silva. *Emily Brontë: paixões, natureza e moralidade*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

GIRDLER, Lew. *Wuthering Heights and Shakespeare*. *Huntington Library Quarterly*, Philadelphia, v. 19, n. 4, p. 385-392, Aug. 1956. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3816400>.

GODFREY, Laura Gruber. "That Quiet Earth": Tourism, Cultural Geography, and the Misreading of Landscape in *Wuthering Heights*. *Interdisciplinary Literary Studies*, University Park, v. 12, n. 2, p. 1-15, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41210315>.

KLINGOPULOS, G. D. *The Novel as Dramatic Poem (II): Wuthering Heights*. *Scrutiny*, Cambridge, v. XIV, n. 4, p. 269-286, 1947.

LEMPRIÈRE, John. *Bibliotheca classica; or, a classical dictionary*. London: T. Cadell & W. Davies, 1797.

SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Jonathan Bate & Eric Rasmussen, eds. New York: The Royal Shakespeare Company, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Teatro completo*. Tragédias e comédias sombrias – Volume 1. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

SWINBURNE, Charles Algernon. Emily Brontë. *Miscellanies*. New York: Worthington Company, 1886. 260-270. Disponível em: <https://archive.org/details/miscellanies01swingoog/page/n275/mode/2up>.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A PAISAGEM NA OBRA DE FERNANDO NAMORA: UMA GEOGRAFIA DAS SENSações

Karina Cursino¹ (UFF)
e Silvio Renato Jorge² (UFF)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo central propor uma reflexão sobre a obra de Fernando Namora a partir, principalmente, do conceito de “Pensamento-paisagem”, de Michel Collot. Além de se dedicar à Literatura, Namora pintava, fazia esculturas, escrevia roteiros para cinema e participava como argumentista em projetos cinematográficos. Assim como transitou pelas artes, também circulou por diferentes paisagens entre o campo e a cidade. Tais espaços marcaram muito suas composições. Dialogando com essas inclinações biográficas, mas não se limitando a apenas transpor a experiência vivida para a produção literária, o artigo pretende demonstrar como a paisagem contribui para a construção de suas obras, considerando a análise de alguns poemas da antologia *As frias madrugadas* (1951) em ressonância com duas pinturas do autor: *Árvores* (1964) e *Paisagem* (1972). A investigação apoia-se, principalmente, nos *Pontos de vista sobre a percepção de paisagens* (2012) e na *Poética e Filosofia da paisagem* (2013), de Michel Collot.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Namora; Literatura portuguesa; Paisagem; Pintura.

THE LANDSCAPE IN FERNANDO NAMORA’S WORK: A GEOGRAPHY OF SENSATIONS

ABSTRACT: The main objective of this article is to propose a reflection on Fernando Namora’s work mostly based on the concept of “Pensamento-paisagem,” by Michel Collot. In addition to dedicating himself to literature, Namora painted, created sculptures, and wrote film scripts, showing attentiveness to various artistic manifestations. As he traversed the arts, he also moved through different landscapes, both rural and urban, which significantly influenced his compositions. In dialogue with these biographical inclinations, but not confined to merely transposing lived experiences into literary production, this article aims to demonstrate how the landscape contributes to the construction of his works. This involves analyzing poems from the anthology *As Frias Madrugadas* (1951) in resonance with two of the author’s paintings: *Árvores* (1964) and *Paisagem* (1972). The research primarily relies on *Pontos de vista sobre a percepção de paisagens* (2012) and *Poética e Filosofia da Paisagem* (2013) by Michel Collot.

KEYWORDS: Fernando Namora; Portuguese literature; landscape; painting.

¹ karina.friburgo@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8571-1706>

² silviorjorge@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6784-9960>



Recebido em 29 de abril de 2023. Aprovado em 13 de novembro de 2023.

É por isso que quem só é pintor é também mais que pintor, porque ele “faz vir diante de nós, na frente da tela fixa”, não a semelhança, mas a pura sensação “da flor torturada, da paisagem cortada, sulcada e comprida”, devolvendo “a água da pintura à natureza”.
(Deleuze & Guattari 1992: 217)

“Os meus livros representam quase um itinerário de geografia humana, por mim percorrido”, afirma Fernando Namora (1990: 18-19) a respeito de suas produções literárias no prefácio da novela *Casa da Malta*, em 1945. Apesar dessa observação do próprio autor e da constante atribuição da crítica a um “pacto autobiográfico” em seus escritos, gostaríamos de guiar nossa reflexão atentando para o que Gilles Deleuze desenvolve em *A Literatura e a Vida* (2001). O filósofo francês explora a potência da literatura ao afastar o fazer literário de uma representação direta da matéria vivida. Para Deleuze, o escritor pode partir de suas vivências para criar suas obras, mas deve extrair delas apenas a força vital e o impulso criador, ampliando o vivido. Nesse cenário, a Literatura excede os acontecimentos, estando sempre no campo do inacabado e do infinito, sempre a fazer-se, renunciando à ideia de um eu. Em “Percepto, afecto e conceito”, capítulo de *O que é a Filosofia?*, Deleuze e Félix Guattari também dialogam sobre o transbordamento da Literatura, sempre “excedendo os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido”:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço da natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não tem mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (1992: 222)

Essa ideia de uma distância entre a vida e a obra, conduzida pelos filósofos, é também trabalhada por Namora no prefácio anteriormente referido:

Entenda-se (...) que experiência, coisa vivida, não quer dizer osmose passiva do real para o que é descrito. (...) Daí, por certo, a duplicidade traiçoeiramente sedutora que alguns têm apontado, com tolerante censura, num ou noutro dos meus livros: um meio termo entre memórias e narrativas, que tem simultaneamente o engodo do facto acontecido e a aliciação do veículo literário. (Namora 1990: 23)

A partir desse posicionamento podemos voltar ao início de nossa reflexão para repensarmos a afirmação do autor em relação à sua obra, entendendo que os itinerários por ele percorridos ecoaram em seus livros não como uma “osmose passiva do real para o que é descrito”, mas como potência criativa. Dessa maneira, defendemos que as paisagens vistas e sentidas pelo autor funcionaram como motivadoras para o processo de efabulação intrínseco à Literatura:

Algumas obras serão autobiográficas no sentido em que resultam de uma experiência intensa, de um desprevenido rasgar de entranhas, de uma fusão entre o narrador e aquilo que ele narra [...] Alguns episódios partiram quase sempre de uma personagem fugaz, de uma cena breve, às vezes de uma frase, de uma emoção, enfim, que depois se diluiu na história pelo escritor elaborada [...] Daquela verdade sobressaída de tudo o que, sendo efabulado e posto na singular coerência que a literatura exige, espelha a vida tal como ela nos vai impregnando. (Namora 1981: 149)

O ato de impregnar, atribuído à vida, por Namora, é um reflexo do que reconhecemos em seus livros quando nos deparamos com personagens e espaços tão bem delineados e construídos. Pensando em sua trajetória enquanto médico, a partir das entrevistas de *Encontros* (1981), constatamos que os lugares onde clinicou muito o marcaram. Mas o que por ora nos motiva é ir além dessas paisagens vividas, pensando que o experienciado impulsionou a escrita, sem limitar a criação.

Ao percorrermos a obra do escritor, notamos um artista afeito à composição de paisagens e à ambientação dos espaços, seja em seus livros ou em seus quadros. Ao meditarmos brevemente sobre alguns títulos das suas publicações, logo observamos uma recorrência de termos que suscitam paisagens diversas: *Relevos* (1937), *Mar de sargaços* (1938), *Terra* (1941), *A noite e a madrugada* (1950), *Cidade solitária* (1959), *As frias madrugadas* (1959), *Um sino na montanha* (1968), *Os adoradores do sol* (1968), *Estamos no vento* (1974), *A nave de pedra* (1975) e *O Rio triste* (1982). O mesmo ocorre com a maioria de suas pinturas: *Pintura Raiana — Monsanto* (1945), *Vista de Pavia* (anos 50), *Casario de Monsanto* (1956), *Paisagem de Monsanto sobre o Tejo* (1956), *Árvores* (1964), *Cais* (1968) e *Paisagem* (1972).

Guiados por essa atenção dada aos espaços, consideraremos a paisagem como um dispositivo de sentido em sua obra, tal como “um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot 2013: 18). A partir dessas motivações, trilharemos algumas paisagens namorianas evocadas em alguns versos de seus três primeiros livros de poesia: *Relevos* (1937), *Mar de sargaços* (1938) e *Terra* (1941), e em duas pinturas de sua autoria, pensando no diálogo entre a Geografia e a Arte, especialmente entre Paisagem, Literatura e Pintura, atentando para uma geografia das sensações que atravessa a obra do escritor. É importante destacarmos que, para a análise proposta, adotamos a antologia *As frias Madrugadas*, publicada em 1959. Tal obra reedita e reúne os três livros que adotamos como corpus.

ENTRE LITERATURA E GEOGRAFIA: A PAISAGEM

Com o crescimento dos estudos comparatistas, principalmente a partir dos anos 1970, percebemos o encontro da Literatura com diversas áreas, entre as quais a Geografia é um dos destaques, especialmente no que tange à preocupação com a paisagem. Rui Jacinto (2015), geógrafo e professor da Universidade de Coimbra, ao refletir sobre a abertura da Geografia para o diálogo interdisciplinar, convoca o geógrafo francês Armand Frémont, autor de *A região - espaço vivido* (1980), que acredita que “Num mundo à procura de si mesmo, a Geografia escapa aos geógrafos”, defendendo que é “preciso reaprender o espaço e reaprender a aprendê-lo” (Frémont 1980: 257).

Levando em consideração essa busca pela troca entre os campos do saber, Jacinto (2015) segue trabalhando a partir de Frémont e de sua ideia de uma geografia das percepções, entendendo a arte como esse local de releitura dos espaços, mostrando que “o despertar para uma arte do espaço só é concebível na familiaridade dos poetas, romancistas, pintores ou cineastas, que têm evocado, melhor do que as nossas descrições, a região dos homens” (Frémont 1980: 261). Suas colocações apontam para uma comunicação entre a Geografia e as Artes, indicando que “é uma nova Geografia que há que inventar, rompendo ainda divisórias entre disciplinas, com geógrafos abertos à Literatura e às Artes e homens das letras a par da Geografia” (Frémont 1980: 262). Esse enriquecimento recíproco entre áreas revela um olhar mais do que interdisciplinar, pois, nas palavras de Eduardo Coutinho: “não se trata apenas da presença de aspectos de uma área na outra, mas de uma interferência nos paradigmas estabelecidos pela área...” (Coutinho 2009: 38).

A partir do encontro entre Literatura e Geografia, nos interessa pensar a paisagem como um dispositivo de sentido que coloca em movimento essas duas disciplinas, criando um terreno fértil para a retomada do conceito, especialmente nos estudos literários, área em que tais pesquisas se encontravam adormecidas. Em um primeiro momento, o retorno aos estudos paisagísticos através de textos literários pareceu pouco inovador, considerando o destaque que tal tema teve no Romantismo brasileiro, mas segundo Ida Alves (2018: 23), o fôlego dos novos estudos é de outra ordem: “No contemporâneo, voltar a falar de paisagem parecia, portanto, um anacronismo ou um déjà-vu sem maior consequência. No entanto, a força dos estudos paisagísticos, hoje, é inegável e o diálogo entre geografia e literatura ou geografia e áreas como Filosofia, Estética, História e afins é inevitável”. Esse resgate dos estudos sobre a paisagem ocorreu em diversas áreas, principalmente, a partir de 1970. Apesar dos múltiplos olhares sobre o tema, o conceito reaparece rejeitando a paisagem como um pré-dado e afirmando-a como um dado construído:

Mas desde 1970, o conceito de paisagem fora retomado, para além da geografia cultural, em diversas áreas de reflexão como (e citando apenas quatro) a história da arte, a psicologia, a história e a filosofia, em diferentes níveis de análise: morfológica, funcional e simbólica. Ainda que sejam variadas abordagens com

diferentes pressupostos, há um ponto em comum: a paisagem retorna não como um pré-dado, espaço pré-existente, mas como um dado construído, envolvendo percepção, concepção e ação, para constituir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural, como abordam em suas diferentes obras Corbin (1989), Schama (1995), Roger (1997), Berger (2000), Coquelin (2007). (Alves 2007: 112)

Conforme apresentado, o termo paisagem pressupõe um número significativo de definições e abordagens. Tal polissemia é indicada e desenvolvida por Michel Collot em suas considerações no texto “Pensamento-paisagem”, que compõe a obra *Poética e Filosofia da Paisagem* (2013), evidenciando a variedade de interpretações para o tema. Seguindo, de acordo com o teórico, uma cronologia das ocorrências da palavra na história das línguas românicas, temos a paisagem como: “um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é a extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador” (Collot 2013: 17). Juntamente com esse significado, Collot adiciona ao termo a noção de representação pictórica, guiado ainda pela cronologia indicada. Ao trazer tais sentidos para suas reflexões, ele os coloca em movimento, para, a partir deles, expor o seu próprio olhar sobre o tema.

Collot defende a articulação complexa de ao menos três elementos na conceituação de paisagem: “um local, um olhar e uma imagem” (Collot 2013: 17). Ao percorrer as teorias sobre a paisagem, ele destaca que tais estudos tendiam a privilegiar o local e a imagem, deixando escapar a importância do olhar. Procurando unir os componentes da paisagem, Collot propõe a interação entre os três elementos, considerando “a paisagem como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot 2013: 18). Dessa forma, o olhar ganha destaque nas colocações do teórico:

É o olhar que “transforma o local em paisagem e que torna possível sua “artialização”, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; à sua maneira, é artista, “paysageur” antes de ser paisagista. É um ato estético, mas também um ato de pensamento. A percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem para se fortalecerem e se renovarem. (Collot 2013: 18)

A partir da pluralidade de sentidos associada à paisagem e direcionando seu foco para a reunião dos três elementos indispensáveis para a noção da mesma, Collot desenvolve o conceito “Pensamento-paisagem”, através do qual percebemos a complexidade advinda desse campo de estudo, no qual a paisagem é um eixo capaz de promover o pensamento de uma maneira singular. Retomando o “pensamento paisagístico” do geógrafo Augustin Berque, citado por Collot (2013: 19), conseguimos acessar esse dispositivo de reflexão que é a paisagem enquanto desencadeadora do pensamento e a provocar ideias oriundas justamente da paisagem. Dessa forma, ela se apresenta como uma nova maneira de pensar, sendo nosso propósito refletir so-

bre essa paisagem que, segundo Collot, se inscreve no sensível da linguagem, funcionando como uma estrutura significativa na composição da escrita literária.

A OBRA DE FERNANDO NAMORA: UM ITINERÁRIO DE PERCEPÇÕES

Fernando Namora foi um escritor português, autor de uma vasta obra, muito divulgada e traduzida nos anos 1970 e 1980, que dedicou 50 anos de sua vida ao fazer literário. Coursou medicina, mas a paixão pela Literatura fez com que desistisse de atuar como médico e se dedicasse exclusivamente aos livros. Além disso, ele pintava, fazia esculturas, escrevia roteiros para cinema e participava como argumentista em projetos cinematográficos. Sua criação literária foi muito significativa e com muitas faces, pois escreveu poemas, contos, romances, ensaios e relatos de viagem. Além disso, ainda publicou textos nos quais teorizou sobre literatura e outras áreas. A medicina, por exemplo, sempre encontrou lugar em suas palavras, considerando sua atuação como médico. O cinema e a pintura também eram assuntos constantemente abordados pelo autor em jornais e revistas da época. Sua obra costuma ser dividida pelos estudiosos em três ciclos: um primeiro momento mais poético, em que participa da afirmação do neorrealismo, mas também publica poemas diversos; um segundo ciclo marcado pela presença da paisagem rural, reforçando sua ligação com a proposta neorrealista, e um terceiro no qual prevalece o cenário da cidade de Lisboa em obras com um teor mais intimista.

Partindo desse encontro entre as artes que o próprio perfil do autor ressoa, e guardando a distância que vida e obra devem apresentar, nos valeremos da expressão “ofício múltiplo” para pensarmos a paisagem considerando as ressonâncias entre sua literatura e sua pintura, enxergando sua obra como um todo, conforme o próprio afirmou em prefácio já citado: “Tal como uma vida uma obra é um todo” (Namora 1990: 22).

Na apresentação de *Ofício Múltiplo: poetas em outras artes* (2017), os organizadores Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa maria Martelo destacam a tendência ao diálogo entre a criação verbal e as outras linguagens artísticas presente nos poetas ao longo do século XX e XXI. Esse encontro se manifesta através da assimilação de outras linguagens pela literatura, gerando formas híbridas ou pela alternância entre a escrita verbal e outras expressões artísticas.

Apesar da crescente relação interartística observada na produção de diversos escritores, o que os organizadores do livro desejam destacar é a necessidade de estudos que considerem essa multiplicidade. Através dos apontamentos iniciais, percebemos que as análises recortam os eixos, trabalhando os processos criativos separadamente. Portanto, o que as pesquisas da obra citada propõem é exatamente pensar no encontro, na conexão de um escritor com as várias artes que o afetam e que o fazem produzir a partir de um diálogo interartístico. A partir da expressão “ofício múltiplo”, os organizadores convocam pensadores que se lançam na leitura de “autores plurais

e diversificados nas linguagens artísticas a que recorrem, pretendendo descrever o recurso destes criadores a uma pluralidade de meios criativos” e dizem ainda:

A preocupação no plano da análise empírica parte fundamentalmente de um cuidado teórico-crítico que visa suprir um aspecto ainda muito precário no âmbito dos estudos de intermedialidade: referimo-nos à urgência de problematização consistente e rigorosa de um caso muito específico no âmbito das relações interartísticas, no qual a relação se dá entre objetos produzidos pelo mesmo Autor, e que, conseqüentemente, devem ser equacionados como componentes estruturais de uma única Obra (e não de obras distintas, como tem sido mais frequente nesta área de estudos). (Frias, Eiras & Martelo 2017: 7)

Essa atenção dada ao artista em sua universalidade e a proposta de colocar em contato os objetos artísticos por ele produzidos possibilita pensar amplamente as zonas de criação por ele exploradas e percorridas. Tal possibilidade de reflexão motiva nosso texto, uma vez que Fernando Namora, reconhecido internacionalmente por sua Literatura, também transitou pela pintura, sendo a paisagem um ponto de encontro entre seus textos e suas telas. Através de nossas pesquisas sobre a obra do autor, o que observamos é exatamente o exposto pelos organizadores de *Ofício Múltiplo*: um afastamento entre os objetos artísticos por ele criados. Há significativos estudos sobre sua produção literária e alguns sobre sua atuação como pintor, mas há uma carência no que diz respeito a esse diálogo em sua trajetória como artista. Acreditamos que essa articulação e “erosão de fronteiras entre as artes” podem suscitar reflexões que enriqueçam o olhar sobre o autor, alargando as possibilidades de interpretação de sua obra como um todo, gerando uma “instabilidade e contaminação criadoras” (Amaral et al 2007: 8).

Em “Fixar o relâmpago em palavras”, presente na obra referida, Ida Alves inicia uma reflexão que aponta para o crescimento dos estudos comparados nas últimas décadas, indicando as pesquisas interdisciplinares e também as que se desenvolvem dentro de uma mesma área, como os estudos que comparam autores dentro do grande campo da Literatura, seja partindo de pontos que os aproximam ou os afastam.

Em relação ao estudo citado, a autora propõe o encontro entre três poetas de língua portuguesa: Ferreira, Gullar, Jorge de Sena e João Miguel Fernandes Jorge para pensar como o contato dos mesmos com outros objetos estéticos cria possibilidades de reflexão sobre a arte em geral e evidencia a relação intensa da Literatura e, principalmente, da poesia, “com o olhar sobre as coisas do mundo, no exercício ilimitado de produzir imagens” (Alves 2017: 78).

No momento específico do artigo em que Alves dedica seu olhar para Ferreira Gullar como um artista múltiplo, destacando sua atuação como escritor, crítico de arte e como produtor de obras plásticas, sentimo-nos motivados para estender a reflexão para nosso autor, uma vez que Fernando Namora também foi uma “figura em constante trânsito de matérias e materiais, e seu conjunto de obra representa/apresenta muito bem o artista de ofícios múltiplos” (Alves 2017: 3).

Ao traçarmos um olhar múltiplo sobre a obra do Namora, pretendemos evidenciar o quanto a paisagem aparece como elemento indispensável na construção de sentido ao longo de sua trajetória como artista, especialmente como literato. A(s) paisagem(ns) aparece(m) como tema e motivação no conjunto de composições do autor como um eixo que perpassa todo o seu percurso de escrita, desde o primeiro livro de poesia *Relevos* (1937) até sua última publicação, o romance *O Rio triste* (1982). Entre os quadros do autor, ganha destaque a pintura de cenários urbanos e rurais. Os levantamentos aqui propostos visam considerar a paisagem como uma chave de leitura na obra do autor, atentando para os diferentes cenários que permearam suas produções.

Retomando a ideia de Collot que aprecia a paisagem como um dispositivo que opera uma pluralidade de sentidos, pensaremos na presença dessa paisagem nas obras do autor partindo da reflexão de Deleuze e Guattari ao considerarem a obra de arte como um “ser de sensação”:

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. (Deleuze & Guattari 1992: 216)

Sendo a obra de arte esse dispositivo que produz blocos de sensações, começamos nossa análise a partir de *Relevos*, primeiro livro publicado por Namora, em 1937. Tal obra marca sua estreia poética por meio dos 26 poemas que a compõem, exibindo uma face juvenil do poeta, na qual ele apresenta versos em sua maioria curtos e irregulares, despreocupado com rimas e métricas. O primeiro poema, intitulado “Legenda”, evoca um sujeito poético jovem que revela dezoito anos de “tropeços”. A paisagem é convocada para apresentar essas andanças entre “relevos e planuras”:

LEGENDA

Há dezoito anos que tropeço nestes *relevos*
– e eu sei lá bem
nem tu o sabes também
se alcançarei a *planura*.

(Namora 1981: 49, grifos nossos)

Esse primeiro poema dita o tom de inquietação presente no restante da obra, funcionando como uma espécie de introdução. A paisagem como tema é convocada diretamente mais adiante:

PAISAGEM

Naquela nesga de paisagem andam vagabundos sem
[destino
aos encontrões à Lua.
Há segredos que rugem de calmaria.
Rochas que se deslocam e vão dormir lá ao fundo
no regaço dos juncos.

Chorar para quê?
... Acordaria o silêncio da trovoadá.

(Namora 1981: 62)

Nos primeiros versos o sujeito poético observa o deambular de “vagabundos sem destino”, algo recorrente nos outros poemas do livro. Apesar de essa primeira publicação reunir um conjunto de poemas atentos a diversos espaços, entre eles o mar, o pântano, as rochas e outros elementos que remetem a um cenário rural, a paisagem que ecoa com mais força é a da cidade. A inquietude expressa na maioria dos poemas se constrói por meio da percepção visual da paisagem citadina, transportando para o verso um olhar atento para as imagens urbanas, tal como ocorre em:

PASSEIO NOCTURNO

NOITE
de contornos redondos e lascivos
ao encontro de emboscadas
que deitem lume
às indecisas madrugadas.

[...]

Noite...
(apetece-me repetir o teu nome)
alagaram a cidade com mistério
– que brutos, que brutos os deuses!,
sinto mãos viscosas, aranhaços
a bajularem-me os braços,
andam fantasmas à solta, pelas ruas,
ossos de uma brisa
de voz cava.

É noite.
Quem saberá distinguir

O teu e o meu grito,
a febre e o arrepio,
as carícias e os punhais?

Noite.
Nesta rua onde me deslasso,
filósofo estremunhado,
há uma luz baça
que, ébria, tropeça
na calçada.

(Namora 1981: 66)

Aprendemos um eu-lírico que explora a noite na cidade, trazendo para os versos uma ambiência noturna e decadente, capaz de intensificar a aflição do sujeito poético. É pela noite afora que o indivíduo perambula, partilhando consigo suas angústias e frustrações. Na opinião de Alexandre Pinheiro Torres, “em *Relevos* o poeta pinta sempre um setting noturno” (Torres 1981: 15). Os versos revelam um indivíduo atento aos espaços que percorre, dando conta do que vê, sente e ouve:

Noite
de contornos redondos e lascivos
[...]
sinto mãos viscosas, aranhaços
a bajularem-me os braços,
andam fantasmas à solta, pelas ruas,
ossos de uma brisa e voz cava

(Namora 1981: 66)

criando um bloco de sensações que será experimentado pelo leitor. Tal atmosfera citadina, evocada no último poema, é também criada em uma tela do autor, abaixo na Figura 1. Nela há uma rua ambientada em tons de cinza, colocando em evidência a crescente presença do concreto. As árvores secas parecem impostas ao cenário citadino, inferindo uma artificialidade, um vazio e uma atmosfera solitária, observada também nos versos anteriormente analisados, criando ressonâncias entre as sensações provocadas pelas palavras e pela imagem.



Figura 1: Árvores, 1964 – Pintura de Fernando Namora.

Fonte: Casa-museu Fernando Namora

Sua segunda obra poética foi *Mar de sargaços*, publicada pela primeira vez em 1939 e reeditada em *As frias madrugadas*, em 1959. *Mar de sargaços* possui trinta e cinco poemas, organizados em cinco seções, exceto o poema que abre o livro, pois o mesmo não está inserido em nenhuma delas. No que se referem à estrutura, assim como em *Relevos*, os versos apresentam extensão variável e despreocupação estrófica, rítmica e métrica. As seções ou capítulos são construídos da seguinte forma: “Geografia” com oito poemas; “Longos Braços da Noite” com quatro poemas, “Roteiro” reunindo nove poemas, “A Estrela do Norte” composto por três poemas e, por último, “Ressaca” com doze poemas.

O primeiro poema não tem título e sua primeira estrofe soa como uma síntese dos versos que serão apresentados ao longo das seções. O sujeito poético se atenta, especialmente, a passar uma ideia da sua poesia, destacando que ela percorre todos os caminhos do mundo, projetando diversas paisagens:

A minha poesia *vagueia pelo mundo,*
por todos os caminhos do mundo,
desnorteados como os ponteiros de um relógio velho;
a minha poesia
ora tem um *mar de espuma,* calmo como um *jardim*
[nocturno,
ora o *deserto* que o *simum* veio modificar,
ora a *miragem* de se estar perto do *oásis,*
ora os pés cansados e a febre a *chicoteá-los.*

(Namora 1981: 93, grifos nossos)

Notamos que não há intenção em estabelecer um local fixo para essa poesia. A inspiração dos versos surge a partir de vários pontos de observação. O poema prossegue reiterando essa ideia de liberdade:

Minha poesia!
altiva, cavaleira e mendiga,
que *ninguém lhe exija caminhos predestinados.*

[...]

Na minha vida nem sempre a bússola segue o mesmo
[norte
– o mundo é mudança e não há geografia fixas – ,
embora os olhos, de longe ou de perto,
estejam atentos ao mesmo sinal.

Que ninguém me peça nada. Se os passos recuam
e *me perco nas encruzilhadas* e choros os desvios,
logo me levanto.
e recomeça a jornada.
Deixai-me com o meu dia que nem sempre é dia,
com a minha noite que nem sempre é noite,
como a alma quer.

Não decorei as estradas.

(Namora 1981: 94, grifos nossos).

Por meio desses versos carregados de noções geográficas e referências a espaços (mar, jardim, deserto, bússola, norte, caminhos, encruzilhadas, desvios, estradas, miragens), somos conduzidos para a primeira seção do livro intitulada “Geografia”,

iniciada pelo poema “Mapa de poesia”, do qual destacamos uma estrofe permeada de sensações:

Meridianos do mundo
– a vossa presença me chama das lonjuras
e me conta histórias de asas e horizontes
que os meus *olhos esfriados*
nos varões da minha cela
adivinharam o *sabor*.
Hora dos meus *ouvidos perdidos no grito de mil bocas*,
escaldando o meu sangue coagulado,
aguçando-me os nervos entorpecidos,
salgando a minha boca,
hora!, *hás-de chegar!*

(Namora 1981: 95, grifos nossos)

Esse mapa de poesia é na verdade um mapa de sensações que movimenta diversos sentidos do sujeito lírico, evocando paisagens ao longo do poema por meio do olhar, do tato, da audição e do paladar, “arrancando o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancando o afeto das afeções, como passagem de um estado a um outro” (Deleuze, Guattari 1992: 227).

A terceira obra poética e a última que iremos analisar é *Terra*, publicada em 1941 no *Novo Cancioneiro*, primeira coleção que visava afirmar o Neorrealismo como movimento. A coletânea foi organizada em dez livros de poesia de diferentes poetas, sendo o livro de abertura, *Terra* (1941), de Fernando Namora. Nestes poemas, encontramos as ideias defendidas pelos jovens neorrealistas. Segundo Alexandre Pinheiro Torres (1981), o *Novo Cancioneiro* de Coimbra foi a verdadeira carta de alforria do Neorrealismo poético português. Posteriormente, *Terra* é incluído em *As Frias Madrugadas* (1959), juntamente com *Relevos* (1937) e *Mar de sargaços* (1938).

Conforme sugerido pelo título, *Terra* apresenta poemas contextualizados no interior, acompanhando a vida dos trabalhadores rurais. É neste livro que Fernando Namora inicia a temática do campo, que será retomada e intensificada em seu ciclo de escrita rural com a publicação de *Casa da Malta* (1945), persistindo nos anos seguintes em *Minas de San Francisco* (1946), *Retalhos da Vida de Um Médico* (1949), *A Noite e a Madrugada* (1950) e *O Trigo e o Joio* (1954).

De *Terra*, primeiramente, selecionamos o décimo quinto poema, sem título, apenas numerado, assim como os demais. A região rural é apresentada por meio de um contraste de sensações provocadas pela paisagem:

Nos dias de sol o milho cresta-se – corpo nu
enlasguado na praia.

*A brisa morna penteia-se nos pinheiros da encosta,
ondulando a seara no seu afago corredio e breve.
Os gados adormecem, moles, à sombra das árvores atónitas,
enquanto as moscas vão e voltam, sugando-lhes o sangue.*

(Namora 1959: 195, grifos nossos)

Conduzidos por esses versos que convocam a terra enquanto cenário do trabalhador rural, destacamos ainda a primeira estrofe do sétimo poema que, através da indagação inicial “Onde ficava o mundo?”, pinta um quadro com as palavras, realçando a infinitude das serras:

ONDE ficava o mundo?
Só pinhais, matos, charnecas e milho
para a fome dos olhos.
Para lá da serra, o azul doutra serra e outra serra ainda.

(Namora 1959: 186, grifos nossos)

Essa imagética da paisagem rural, construída pelos versos, dialoga com alguns elementos do quadro *Paisagem*, pintado, em 1972, por Fernando Namora. A cor de um sol que deixa o corpo “eslanguecido” ecoa no quadro a partir das pinceladas em tons de amarelo forte:



Figura 2: *Paisagem*, 1972 – Pintura de Fernando Namora.
Fonte: Disponibilizada pela Casa-museu Fernando Namora.

O sol coloca em evidência a terra seca, carente de vegetação, paisagem que passou a ser explorada pelos neorrealistas e por Fernando Namora em seu ciclo de escrita rural em romances como *O trigo e o joio*, por exemplo. As pinceladas de *Paisagem* sugerem ainda a presença das serras infinitas, evocadas pelos versos do poema anterior: “Para lá da serra, o azul doutra serra e outra serra ainda”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos reiterando a potência do diálogo interartístico na obra de Fernando Namora, motivado por seus “ofícios múltiplos” enquanto escritor e pintor. A paisagem foi o elo entre a Literatura e a Pintura, entre a Literatura e a Geografia, conduzindo a reflexão por meio de um itinerário de espaços e sensações que permeia a obra do artista, evidenciando o olhar atento para a criação de paisagens diversas em seus textos e em suas telas.

Considerando a breve exposição teórico-artístico-literária, desenvolvida no presente artigo, concluímos que o nosso interesse foi destacar a comunhão produtiva, especialmente entre a Literatura e a Paisagem, suscitada através de algumas produções do escritor português. Visivelmente atento a seu tempo e relacionado a vários movimentos culturais, Namora demonstrou muito apreço pelas artes, principalmente pela Pintura, pois, como destaca Urbano Tavares Rodrigues: “Namora foi sempre pintor. Na escrita continua a sê-lo” (Tavares 1988: 11). Tal afeto transpareceu nos versos e nos quadros brevemente analisados, marcando momentos em que a paisagem permite o encontro das letras com os pincéis, fazendo com que essa ressonância revele o escritor/pintor de paisagens que foi Fernando Namora.

OBRAS CITADAS

ALVES, Ida. A Poesia não é como a Pintura ou a Ordem das Visibilidades. *Cadernos de literatura comparada: Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade*. Porto. v. 17, p. 111-127, 2007. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/196/182>.

AMARAL, Ana Luísa et al. Apresentação - Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade. *Cadernos de literatura comparada: Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade*, Porto. v. 17, p. 7-10, 2007. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/191/177>.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. Points de vue sur la perception des paysages. *Espace géographique*, v. 15, n. 3, p. 211-217, 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. Trad. Denise Grimm. Carmem Negreiros, Masé Lemos & Ida Alves, orgs. *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada hoje. Benjamin Abdala Jr., org. *Literatura Comparada: Teoria, Crítica, História*. São Paulo: Ateliê, 2014. v. 1: 17-42.

DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FRÉMONT, Armand. *Região, espaço vivido*. Coimbra: Almedina, 1980.

JACINTO, Rui. (D)escrever a terra: geografia, literatura, viagem. A geografia de Portugal segundo José Saramago. In *GEOgraphia, Niterói*, v. 17, n. 33, p. 9-40, 2015. Disponível em: [10.22409/GEOgraphia2015.1733.a13696](https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2015.1733.a13696).

NAMORA, Fernando. *As frias madrugadas*. 7ª. ed. Amadora: Bertrand, 1981.

NAMORA, Fernando. *Encontros*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand, 1981.

NAMORA, Fernando. *Casa da Malta*. 9ª. ed. Amadora: Bertrand, 1975.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Homenagem a Fernando Namora / Expressões do humanismo de Fernando Namora. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 103, p. 5-11, 1988.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Fernando Namora: itinerário da lírica para a épica. *As frias madrugadas*. 7ª. ed. Amadora: Bertrand, 1981. 9-44.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

TEXTO LITERÁRIO E AMPLIAÇÃO DE HORIZONTES

Wellington Rodrigues¹ (USP)
e Phablo Fachin² (USP)

RESUMO: Este artigo apresenta uma sequência de atividades escolares elaboradas e aplicadas com o intuito de provocar reflexões sobre a influência que espaço e paisagem exercem nas pessoas e na maneira como se relacionam com produções literárias. O público-alvo são alunos do 6º ano do Ensino Fundamental (Anos Finais). Por meio deste trabalho, compreendemos a necessidade de estabelecer um diálogo entre a academia e a educação básica, aplicando pressupostos teóricos do primeiro contexto no segundo, e fazendo com que o abismo entre pesquisa e a sua aplicação na cena escolar seja cada vez menor. Para além da contribuição com o diálogo entre as distintas esferas de ensino, apresentamos outra contribuição decorrente dos resultados obtidos: o estímulo à formação do leitor literário, permitindo que por meio das atividades realizadas os alunos também pudessem se expressar, compreendendo assim a sua existência a partir do espaço em que vivem. Para isso, escolhemos o poema como eixo do trabalho, devido à sua potencialidade criadora e expressiva, além de não ser um gênero tão distante dos estudantes nessa faixa etária.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Paisagem; literatura; poema.

LITERARY TEXT AND BROADENING OF HORIZONS

ABSTRACT: This article presents a sequence of activities designed and implemented with the aim of encouraging reflections on the influence of space and landscape on people and the way they relate to literary productions. The target audience is 6th-grade students in Elementary School (Final Years). Through this work, we understand the need to establish a dialogue between academia and basic education, applying theoretical assumptions from the former context to the latter, and reducing the gap between research and its application in the school setting. In addition to contributing to the dialogue between different spheres of education, we present another contribution resulting from the obtained results: the stimulation of literary reader formation, allowing students to express themselves through the activities carried out and understanding their existence from the space in which they live. For this purpose, we chose poetry as the focus of the work due to its creative and expressive potential, as well as it not being a genre so distant from students of this age group.

KEYWORDS: Space; Landscape; literature; poetry.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 1 de novembro de 2023.

¹ wr.ferreira@usp.br - <https://orcid.org/0000-0002-4895-1740>

² phablo@usp.br - <https://orcid.org/0000-0002-2283-3906>



INTRODUÇÃO

Muito significativa tem sido a produção acadêmica desde que as universidades, em especial os cursos de pós-graduação, passaram a operar em nosso país, a partir da segunda metade do século XX. Todavia, ainda há um abismo entre a academia e o ensino básico, ou seja, conceitos, pensamentos, análises, métodos, entre outros, pertencentes ao contexto universitário, não têm chegado às salas de aulas do país, por diversas razões que vão desde a formação precária do docente à falta de investimentos em infraestrutura, perpassando pelo descaso latente advindo de inúmeras autoridades quando o tema é Educação. Por essa razão, este artigo tem como objetivo a apresentação do resultado da aplicação de uma sequência de atividades elaboradas com o intuito de aproximar os dois universos: a academia e o ensino básico. Evidenciando, assim, um caminho que dialogue com os pressupostos teóricos e com a sua aplicação em sala de aula. O eixo de tal trabalho é a literatura e o gênero poema.

O trabalho com a literatura na escola é imprescindível, entretanto enfrenta as mais diversas barreiras de toda ordem. A partir de um olhar macro de nossa sociedade, percebemos a existência de desprestígio dos temas que se relacionam com arte, literatura, linguagem e expressão do pensamento, os quais têm sido atropelados pela ação tecnológica e pragmática que impera na contemporaneidade. Nos dias de hoje, o discurso em prol da formação de alunos empreendedores é vigente nas reuniões e formações de educadores, figurando, inclusive, na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), como habilidade a ser desenvolvida. Há que se resistir. Não como oposição à inovação, mas sim à reificação do ser humano. Para tanto, sua emancipação tornou-se um imperativo, e a literatura é um caminho de resistência, para além do deleite e fruição.

Foi com essa visão, atrelada à experiência de professor da educação básica e integrante do Programa de Mestrado Profissional em Letras (Profletras) pela Universidade de São Paulo (USP), que escolhemos uma de nossas turmas, o 6º ano B, em 2022, da Escola SESI Milton Sobrosa, localizada em Mogi das Cruzes, São Paulo, para desenvolver a sequência de atividades que compõem a base deste artigo, tendo como eixo a influência que espaço e paisagem exercem sobre nós na produção literária. De antemão esclarecemos que o trabalho realizado foi apenas uma peça na imensa engrenagem de luta em que vivemos, ou seja, temos muito ainda a fazer e as possibilidades não se esgotam com as atividades aqui propostas. O artigo está dividido em contextualização e fundamentação da sequência de atividades propostas; discussão sobre a literatura e leitor literário por meio da poesia; apresentação da sequência de atividades e suas etapas de aplicação; detalhamento das atividades e resultados alcançados; considerações finais.

CONTEXTO E FUNDAMENTO DA SEQUÊNCIA DE ATIVIDADES PROPOSTAS

Nos anos iniciais do Ensino Fundamental, o contato com a literatura talvez seja maior em relação aos anos finais, estágio em que se percebe um afastamento entre os alunos e os textos literários. Portanto, as sequências de atividades pretendem reforçar os laços já existentes, uma vez que se destinam às crianças recém-chegadas do 5º ano. Para além disso, pretende-se despertar o interesse pelos textos naqueles que, porventura, ainda não o tenham. A proposta busca trabalhar o gênero poema, visando à sua apreciação, à compreensão de sua organização e de suas metáforas. De modo amplo, por meio da sequência de atividades, desenvolvemos a concepção estética a partir de duas produções: i) uma foto poética; ii) um poema.

A fotopoética relaciona-se com espaço e paisagem e tem fundamental importância para o desenvolvimento das atividades propostas, pois com o advento da tecnologia e com a facilidade de acesso e uso de aparelhos celulares, bem como a sua presença em sala de aula, não é raro observar os estudantes imersos nos aplicativos e nas redes sociais, ausentando-se, assim, do mundo real, ou seja, deixam de perceber a existência de outros corpos e espaços, resultando no declínio das interações sociais fora do âmbito virtual. Vale ressaltar que a pandemia do COVID-19, que nos colocou em isolamento, inseriu ainda mais barreiras nas relações humanas, em especial, no contexto dos estudantes do ensino básico, reverberando diretamente na maneira com que eles se expressam. Por essa razão, faz-se necessário acolher o educando e direcionar seu olhar e reflexão ao espaço e à paisagem, para além das telas de celulares.

Candido nos permite, por meio de seus pressupostos, estabelecer a conexão entre a expressão literária do sujeito e o espaço em que ele vive. De acordo com o autor, “Num texto literário há essencialmente um aspecto que é tradução de sentido e outro que é tradução do seu conteúdo humano, da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem” (2006: 18). Essa visão de mundo é justamente a percepção que o sujeito tem sobre a vida e o que a compõe. O espaço e sua paisagem compõem a vida. Assim sendo, não nos é permitido viver na ausência de um lugar, seja qual for. Em outras palavras, a criação literária sofre influência do espaço, pois nossa expressão ocorre a partir de onde estamos no mundo. A esse respeito Candido complementa: “o que o artista tem a comunicar, ele o faz na medida em que se exprime. A expressão é o aspecto fundamental da arte e, portanto, da literatura” (2006: 17).

Em relação à escolha do poema como gênero discursivo trabalhado na atividade proposta, isso ocorreu por sua estrutura ser mais conhecida pelos estudantes, além da possibilidade criativa, sonora, expressiva, dentre outras, que o poema permite ao seu autor. De acordo com Goldstein,

Por isso se diz que o discurso literário é um discurso específico, em que a seleção e a combinação das palavras se fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, um dos quais, o sonoro. Como resultado, o

texto literário adquire certo grau de tensão ou ambiguidade, produzindo mais de um sentido. Daí a plurissignificação do texto literário. (2005: 5)

É evidente a consonância de pensamento entre Goldstein e Candido em relação ao poema, à poesia e à linguagem literária. Candido ainda acrescenta que a poesia é a “forma suprema de atividade criadora da palavra, de vida a intuições profundas e dando acesso a um mundo de excepcional eficácia expressiva” (2006: 19), por essa razão a atividade poética possui um caráter elevado dentro da própria literatura, ressaltando que tal estatuto advém desde os tempos antigos, nos quais os gêneros nobres eram cultivados em versos.

LITERATURA E O LEITOR LITERÁRIO POR MEIO DA POESIA

Para justificar a relevância deste trabalho, algumas perguntas básicas devem ser respondidas, a começar por: O que é literatura? Aqui ficaremos com a conceituação proposta por Antonio Candido a essa questão: “Chamarei de Literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escritas das grandes civilizações” (2011: 176).

Para o autor, literatura é um direito, tal qual a moradia, o alimento, a segurança, a saúde etc. Partindo desse pressuposto, não podemos nos furtar de trabalhar com os gêneros literários e ofertar aos educandos o acesso a eles. Afinal, a Literatura tem “potencial de oferecer ao leitor um conhecimento profundo do mundo, tal como faz, por outro caminho, a ciência” (Candido 2011: 183).

Mesmo se tratando de um direito, nas palavras de Candido (2011), nem sempre, em seus lares, as crianças possuem à disposição livros ou adultos leitores inclinados a participarem da sua formação literária. Assim, a escola passa a ser um espaço privilegiado de acesso a esse bem. Quando trabalhamos na educação básica, em especial no ensino público, é dever do professor ter consciência de qual é seu público-alvo e adaptar as atividades à realidade em que os alunos estão inseridos, durante o planejamento de suas aulas. Dessa forma, combater-se-á o abismo ainda existente entre muitos de nossos estudantes e o mundo letrado.

Há de se destacar, por exemplo, que as moradias de nossos alunos nem sempre são compostas de espaços adequados para o estudo. Há aqueles que moram em apenas um cômodo, localizado em um bairro barulhento, ou, ainda, os que precisam cuidar dos irmãos, primos e sobrinhos mais novos. Como esperar que esta criança se concentre para ler e compreender as entrelinhas de um poema ou de qualquer outro texto? Se isso não estiver claro ao professor no momento do planejamento, os abismos serão ampliados e a criança não terá gosto em estar na escola, uma vez que as aulas podem aumentar a sensação de invisibilidade e marginalização do sujeito.

Nesse sentido, Masschelein e Simons (2017: 10) enfatizam o papel da escola e sua capacidade transformadora, uma vez que a escola tem o poder de transformar o conhecimento em habilidades e, por essa razão, ela possui o potencial para fornecer a todos, independente dos antecedentes, da aptidão ou do talento natural de cada um, o valioso tempo e espaço para que os alunos possam sair do ambiente que já conhecem para superar e renovar o mundo de maneira imprevisível. Esse pensamento aumenta ainda mais a responsabilidade de nossas ações pedagógicas.

Na seara dos questionamentos que fomentam este trabalho, também se encontra o conceito de linguagem literária, que foi explorado com os educandos durante as aulas, que mais adiante serão detalhadas. A distinção entre o uso cotidiano da língua e o poético estará presente nas discussões e ampara-se nas palavras de Jakobson, trazidas pela pesquisadora Elisa Guimarães (1994: 77), no texto “Linguagem Literária”, no qual explicita que há outros sistemas linguísticos, nos quais o objetivo prático do uso da língua recue para um segundo plano, abrindo espaço para formas linguísticas que obtenham um valor autônomo.

Resta uma questão: por que desenvolver o apreço literário e o leitor literário a partir de um poema? Por que não outro gênero também pertencente à literatura? Diante dessa indagação, podemos nos pautar pelos pensamentos de Jolibert (1994: 195). Além das críticas às abordagens dadas pela escola ao gênero em questão, a autora defende que o poema instiga a imaginação da criança e essa ação é fundamental para o seu desenvolvimento, uma vez que o poema possui características ímpares que o distingue de outros gêneros literários. Para a formação do leitor literário a partir do poema, é preciso evidenciar os aspectos linguísticos e organizacionais que permitem a apreensão do fenômeno poético. O que está em jogo é propor aos estudantes chaves linguísticas para acessarem determinado poema, pois esse gênero textual possui características peculiares, ausentes em outros.

Conforme exposto nas páginas anteriores, acerca do isolamento dos estudantes, seja por conta da pandemia, seja pela entrega de seu tempo aos aplicativos de celulares, havia, por essa razão, uma necessidade de um lado em retomar o olhar e a interação com o espaço, de se fazer levantar a cabeça e os olhos para além da tela de um celular, de se perceber que há vida no lugar onde estamos, o qual exerce influência direta sobre nós. E, por outro, contribuir na formação do leitor literário, e o estímulo à produção poética. Foi um caminho que encontramos para tal feito.

O espaço é tão importante que Pinheiro nos explica que podemos considerá-lo como uma biblioteca a céu aberto, pois “cada forma, linha, volume abriga um sentido que está pronto a ser desvendado” (2009: 1). Portanto, esperávamos que os educandos observassem os espaços em que vivem e depreendessem deles um estado, um sentimento, uma vontade, uma criação, para que pudessem ser transpostos para o papel, por meio do gênero poema. Isto é, a sua percepção existencial, atrelada ao processo criativo- expressivo fomentado pela sequência de atividades proposta.

Não se pode deixar de mencionar as complexidades apresentadas no processo de realização das atividades. Alguns estudantes tiveram dificuldades para transitar en-

tre a linguagem denotativa e conotativa. Isso, nos permitiu amadurecer e tomar decisões rumo à solução. Aproveitamos o uso de imagens poéticas, fotografadas pelos próprios educandos, marcadas por sua subjetividade, para que a partir das sensações e estados provocados pelas imagens, eles pudessem se expressar empregando outros sentidos às palavras já conhecidas. Para tratar da literariedade existente no poema, trabalhamos a transposição dos pensamentos e ideias suscitados pelas imagens dos espaços e paisagens em palavras, adequando-as à estrutura do gênero (versos e estrofes).

Por se tratar de ensino básico, é importante mencionar a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) que rege o currículo nacional, ditando quais habilidades devem ser desenvolvidas em cada ano. A seguir, na Tabela 1, estão expostas as habilidades a que as atividades desenvolvidas estão atreladas (Brasil 2018: 97).

CAMPOS DE ATUAÇÃO	PRÁTICAS DE LINGUAGEM	HABILIDADES	OBJETOS DE CONHECIMENTO
Campo artístico-literário	Leitura / escuta (compartilhada e autônoma)	(EF15LP15) Reconhecer que os textos literários fazem parte do mundo da ficção e apresentam uma dimensão lúdica, de encantamento, valorizando-os, em sua diversidade cultural, como patrimônio artístico da humanidade	Formação do leitor literário

CAMPOS DE ATUAÇÃO (cont.)	PRÁTICAS DE LINGUAGEM	HABILIDADES	OBJETOS DE CONHECIMENTO
Todos os campos de atuação	Análise Linguística / Semiótica	(EF69LP05B) Justificar, em textos multissemióticos, o efeito de sentido (humor, ironia ou crítica) produzido pelo uso de palavras, expressões, imagens, clichês, recursos iconográficos, pontuação, entre outros.	Efeitos de Sentido
Artístico-literário	Leitura	(EF67LP27) Analisar, entre os textos literários e entre estes e outras manifestações artísticas (como cinema, teatro, música, artes visuais e midiáticas), referências explícitas ou implícitas a outros textos, quanto aos temas, personagens e recursos literários e semióticos	Relação entre textos

Tabela 1 - Habilidades relacionadas ao gênero textual poema

Compreender que a interação humana se concretiza por meio de gêneros do discurso (Bakhtin 2011: 261) tem sido objeto de estudo das aulas de Língua Portuguesa. Dentre eles, está o poema, que é o foco deste trabalho. Entendemos que a escola não poderá jamais deixar de ofertar o contato com a leitura, partindo de textos “não literários” rumo aos “literários”, ou utilizando caminho diverso, desde que insira os educandos no mundo letrado, contribuindo, assim para a formação do leitor literário. Acrescentamos os pensamentos de Viana e Martins (2007: 444) em relação à família,

pois essa também desempenha um papel importante, e mesmo diante das adversidades deve sempre contribuir nesse processo. Todavia não podemos desconsiderar o contexto em que muitos de nossos educandos estão inseridos, por essa razão ainda não nos é possível contar somente com esse apoio familiar.

ETAPAS DA SEQUÊNCIA DE ATIVIDADES E SUA APLICAÇÃO

Retomando o ponto de partida, as atividades relacionadas com a literatura devem ser exploradas ao máximo na escola, tanto com a finalidade de fruição, quanto a de formação do leitor literário. É inegável que a literatura e a arte são capazes de elevar o senso crítico daqueles que com elas entram em contato, emancipando-os. A seguir, apresentamos a sequência e o resumo das atividades elaboradas.

ATIVIDADES	
1	Mobilização Solicitar a leitura do poema “A onda” de Manuel Bandeira. 1. Realizar atividade de imersão. Busca de um estado de relaxamento e abertura de espaços para que se possa iniciar a leitura de um poema; 2. Rer o poema “A onda” de Manuel Bandeira.
2	Problematização Estimular a percepção dos alunos acerca do estado em que estavam enquanto o poema era lido, bem como quais imagens surgiram em sua mente durante a leitura; Discutir as sensações mencionadas pelos alunos; Escutar a música “Como uma onda”, de Lulu Santos, com ênfase no instrumental e no estado provocado pelas escolhas feitas pelo compositor; Comparar o poema com a letra da canção “Como uma onda”, de Lulu Santos; Registrar as percepções no caderno.
3	Sistematização 1. Realizar o levantamento dos conhecimentos prévios dos educandos sobre o gênero poema. 2. Estudar o conceito de metáfora; 3. Realizar atividade de identificação e explicação das metáforas.
4	Sistematização 1. Estudar sobre conotação e denotação; 2. Realizar atividade de identificação e explicação de excertos denotativos; 3. Realizar atividade de identificação e explicação de excertos conotativos.

ATIVIDADES (cont.)	
5	<p>Sistematização</p> <ol style="list-style-type: none">1. Estudar a composição do poema: verso, estrofe, voz do eu lírico;2. Assonância e aliteração e seu efeito de sentido no poema;3. Rer o poema “A onda” para a identificação desses recursos e interpretação de seu sentido.
6	<p>Sistematização</p> <ol style="list-style-type: none">1. Estudar a composição do poema: verso, estrofe, voz do eu lírico;2. Assonância e aliteração e seu efeito de sentido no poema;3. Rer o poema “A onda” para a identificação desses recursos e interpretação de seu sentido.
7	<p>Sistematização</p> <ol style="list-style-type: none">1. Apresentar as fotos poéticas;2. Realizar roda de conversa para a exposição das percepções dos alunos diante das fotos;3. Analisar as fotografias e registrar as percepções no caderno.
8	<p>Sistematização</p> <ol style="list-style-type: none">1. Selecionar as fotos e elaborar um poema a partir da imagem escolhida;2. Retomar a estrutura do poema.3. Realizar uma produção textual.
9	<p>Sistematização</p> <ol style="list-style-type: none">1. Analisar as produções textuais;2. Revisar os elementos textuais;3. Reescrever as produções (adequar a linguagem e o gênero, caso seja necessário).
10	<p>Avaliação</p> <ol style="list-style-type: none">1. Ensaiai a leitura dos poemas;2. Apresentar os poemas (sarau);3. Avaliar – a avaliação dar-se-á em dois momentos, a saber:<ol style="list-style-type: none">i) autoavaliação dos educandos por meio da elaboração de um parágrafo explicativo sobre o aprendizado nas aulas;ii) avaliação por parte do docente utilizando uma máscara decorreção contendo os critérios esperados para o poema produzido.

Por se tratar de uma rede com metodologia e sistema próprios de ensino, o SESI-SP possui nomenclaturas diversas de outras redes, mas em consonância com os pressupostos da BNCC e outros teóricos da educação. Por esse motivo é necessário explicar o que vem a ser a mobilização, problematização, sistematização e avaliação. De acordo com SESI (2020), os procedimentos metodológicos são estratégias presentes no planejamento e na prática docente, balizados pelas expectativas de aprendizagem, que são as habilidades a serem desenvolvidas nas aulas, presentes na BNCC.

Nesse sentido, as aulas devem partir da *mobilização*, momento em que os estudantes são sensibilizados para o conhecimento, e assim se entusiasmem e despertem interesse, além da curiosidade. A *problematização* ocorre quando as situações desafiadoras são apresentadas. Deve ser levado em consideração o conhecimento prévio que o aluno possui, para que ele possa estabelecer um diálogo entre o senso comum e o saber escolar, construindo, assim, uma aprendizagem significativa. A *sistematização* é a prática que permite ao estudante organizar seus conhecimentos e expô-los para os seus pares e ao professor, e dessa forma registrar a aprendizagem. É nessa etapa que o aluno é “levado a questionar suas ideias prévias, verificar o que compreendeu sobre os estudos realizados, e refletir sobre toda a temática das aulas. A *avaliação* possui como objetivo “subsidiar as intervenções dos professores diante das dificuldades apresentadas pelos estudantes” (SESI 2020: 45). Ela pode ser classificatória, formativa, diagnóstica, de acordo com o momento e a intencionalidade do docente. Os procedimentos supracitados não devem ser compreendidos de forma linear e sequencial, mas de maneira integrada.

Vale ressaltar que, ao desenvolver a sistematização, tivemos em mente que mesmo diante de toda a relevância do poema e da arte poética, que há séculos existe na humanidade, a produção textual contida na sequência de atividade criada foi adaptada para a realidade dos educandos, dessa forma, não sendo necessário enquadrar o texto em um determinado formato relacionado a alguma escola literária pré-definida. Os estudantes estavam livres para poder criar e deixar a poesia ser concretizada nas linhas que seriam escritas, afinal, como nos lembra Candido, “a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre” (2009: 19).

DETALHAMENTO DAS ATIVIDADES E RESULTADOS ALCANÇADOS

Conforme já exposto nas páginas anteriores, percebemos que a relação entre a literatura e os alunos já estava estabelecida, advinda das atividades realizadas no Ensino Fundamental (Anos Iniciais), como ficou patente no momento do levantamento dos conhecimentos prévios. O que se buscou foi um aprofundamento dessa relação. Outro resultado obtido foi a compreensão da necessidade de concentração, de abertura de espaços vazios internos para alcançar o estado de poesia. Realizamos tal atividade partindo da respiração dos educandos, que os levou a um estado de relaxamento e de redução da ansiedade. Sem isso, seria difícil ler um poema, pois a euforia e a agitação nesses momentos de leitura nos impedem de enxergar os meandros do texto.

Cada estudante leu silenciosamente o poema “A onda”, de Manuel Bandeira, sem condução, ou seja, sem uma prévia indicação de como fazer a leitura, pois a finalidade era compreender de que forma os educandos iriam se apropriar do texto em seu primeiro contato. Depois desse momento individual, realizamos uma imersão e lemos aos alunos com as intenções contidas em cada verso. Em seguida, questiona-

mos quais as diferenças de estado e de entendimento entre as leituras realizadas. Eles mesmos compreenderam a necessidade da concentração e o poder da leitura dramatizada.

Após esse momento inicial de contato com um poema, solicitamos aos educandos que durante as declamações dos próximos poemas trazidos por nós ou contidos no material didático, fechassem os olhos e tentassem ver quais as imagens viriam à mente enquanto estivessem escutando a leitura. Foi a partir desse ponto em que relacionamos o que ouvimos com o que projetamos imageticamente, partindo sempre de nosso repertório interior, que propusemos a eles uma reflexão sobre a influência das imagens, das paisagens e dos espaços sobre nós.

Depois, fizemos um recorte, afinal ao falarmos em imagem estamos nos relacionando com um campo vasto, principalmente na era das redes sociais, em que somos bombardeados por imagens de toda ordem. Limitamos o campo de atuação para a paisagem e o espaço em que eles vivem, com o intuito de trabalhar a estética de uma imagem poética, ou seja, eles deveriam fazer e trazer para a sala uma foto poética, a partir das discussões e dos conceitos aprendidos durante nossas aulas.

A participação dos alunos foi positiva, e a exposição oral decorrente das produções textuais acerca das percepções ocorreu com naturalidade. Em relação às fotos poéticas, acrescentamos ainda que explicamos aos alunos que deveriam buscar a poesia contida no espaço em que vivem e frequentam. Assim sendo, poderiam fotografar a própria casa e os seus arredores, os caminhos de ida e vinda da escola, a escola propriamente dita, a natureza que compõe todo o cenário já mencionado aqui, ou outros lugares que para eles faziam sentido e fossem capazes de dialogar com o seu interior, permitindo que se expressassem pelas imagens feitas.

Precisamos dizer que 10% (dez) dos educandos (três) não compreenderam o que seria uma foto poética e outros 10% (dez) não conseguiram apresentar, por não terem celular para realizar a tarefa. É importante ressaltar as dificuldades, justamente para não se passar a ideia de que lecionar seja algo fácil, simples e sem problemas. Aos primeiros, retomamos o conceito, apresentamos fotos e os questionamos acerca do que aquelas fotos provocavam neles. Juntos analisamos as respostas e eles conseguiram compreender a concepção. Em relação aos últimos, alguns colegas de sala emprestaram os celulares e propusemos caminhar pela escola para fazer a atividade, e fizeram.

Realizamos a exposição das fotos, em slides do Power Point, e uma a uma foi sendo projetada. Ao aparecer a foto, o autor, ou seja, cada estudante, explicava suas sensações, sentimentos, o contexto em que foi tirada, além de estabelecer um paralelo em relação ao que estava sentindo naquele dia, com o que estava sentindo no dia da apresentação. A ideia era evidenciar o quanto mudamos com o passar do tempo, ainda este seja breve. A seguir algumas das fotografias feitas pelos alunos (apenas as siglas dos nomes dos autores serão divulgadas, por se tratar de menores de idade):



Figura 1 – De volta para casa (Fotografada por M.C.G.C)



Figura 2 – O céu da escola (Fotografada por A.L.S.A.)



Figura 3 – A flor e o concreto (Fotografada por O.M.L.)



Figura 4 – Entardecer (Fotografada por B.B.M.)

Na sequência, solicitamos que escolhessem uma das imagens projetadas, podendo ser a que eles mesmos trouxeram ou alguma outra que lhes tivesse despertado a atenção. E sugerimos que escrevessem o que estavam sentindo. O objetivo era justamente transcrever em forma de versos o pensamento que os atravessava ao verem a imagem. A orientação era a de escreverem no mínimo 4 (quatro) versos e no máximo 8 (oito), separando-os, em último caso, em 2 (duas) estrofes. Acrescentamos, apenas, que houve alguns alunos que escreveram mais versos do que o solicitado, mas isso não resultou em decréscimo de nota.

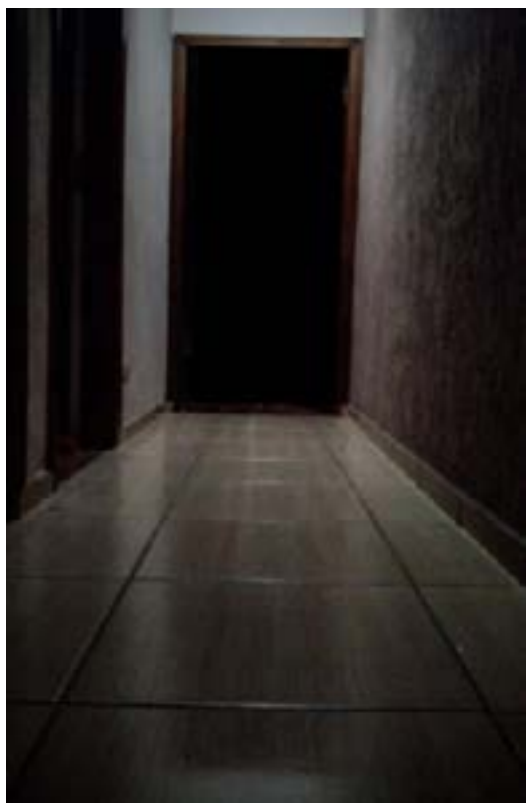
A atividade buscava estabelecer uma relação entre as paisagens trazidas e as palavras poéticas resultantes da reflexão sobre o espaço e a imagem, estando em consonância com as palavras de Bastos:

Cabe destacar também que a categoria espaço, sendo apreendida no romance, não se limita ao que é descrito. A representação do espaço no discurso literário não deve estar condenada a um processo exclusivo de descrição da paisagem, considerada como o aspecto mais visível do espaço. É possível e necessário apreender e revelar aspectos e traços humanos essenciais. Trata-se de, em outras palavras, ultrapassar a mera aparência da natureza para dar conta dos aspectos sociais. (1998:12)

Esse (re)encontro dos alunos com a imagem e por consequência com eles mesmos, ou seja, um caminho reflexivo entre sujeito-espaço-sujeito, culminaria na criação de um poema para que pudessem expressar justamente os estados em que se encontram quando estão diante da paisagem selecionada. Cabe ressaltar que não se tratava de uma atividade descritiva do espaço, mas sim de uma reflexão sobre a influência desse espaço em sua vida, bem como a forma pela qual poderiam expressar os estados provocados, utilizando para esse fim o gênero poema.

Durante as aulas, os estudos da composição do poema e de sua estrutura fizeram-se presentes, embora não estejam, detalhados neste artigo. Os alunos compreenderam a aliteração, assonância, verso, estrofe, sonoridade, rimas, dentre outros elementos constitutivos desse gênero, ensinados em profundidade e complexidade relativas à idade dos estudantes do 6º ano e a proposta em si, e expuseram tal compreensão nas atividades realizadas em aula.

A seguir estão algumas imagens selecionadas e os poemas correspondentes a elas, no contexto de uma sala com trinta e dois estudantes.



A porta escura

Olhou e sentiu medo. Tudo que menos
queria era ver o nada.
Cair nos braços de Morfeu e adormecer
no adeus mais profundo.

A única porta, seu único brilho
havia sido estilhaçado
e agora não poderia fazer nada,
pois havia deixado partir
o seu bem mais precioso e importado.

Mas deu meia volta,
voltou para Mnemósine,
sentiu culpa.

H. A.

Os Opostos



A solidão, a companhia
A tristeza e a alegria
O ódio, o amor
O perdão, o rancor

A vovó, a netinha
A mamãe, a filhinha
O fim, o início
A facilidade, o sacrifício

O honesto, o mentiroso
O calmo, o ansioso
O Felipe, a Cecília
Os amigos, a família

O ronin, o samurai
A mamãe, o papai
A branca, a morena
A tigresa, a hiena

A vida é assim,
As escolhas são opostas,
Mas às vezes...
Se encontram.

M.C.C.



A perda

Caminhar longe,
sem nem pensar.
Olhar para frente,
a cabeça levantar.
Correr ao sol,
sem ao menos se preocupar.

Conversar,
brincar,
brigar,
amar
e separar,

Não olhar a realidade,
Imaginar...
Conhecer,
amar,
se envergonhar a falar?
E o adeus é necessário dizer.

R. R. C. R.



Imensidão

Um vazio imenso.
Planetas,
galáxias,
e estrelas.

Nós somos só
uma pessoa em meio à multidão,
somos pessoas ao meio ao festival.
Não sabemos o que há por trás da máscara
Não fazemos a mínima ideia.

M.S.

A condução de todas as etapas no desenvolvimento das atividades (aquietação da mente - por meio da respiração; escuta atenta aos sons externos ao lugar em que estávamos durante as aulas; perguntas reflexivas a partir das imagens poéticas de espaços e paisagens feitas e apresentadas pelos alunos; transposição dos pensamentos gerados para o papel - em forma de poema) foi necessária para que a compreensão de como somos tocados e influenciados por tais ambientes ocorresse.

Para certificarmos do entendimento efetivo, realizamos uma roda de conversa, na qual os alunos foram questionados a respeito do entendimento sobre espaço, paisagem e a relação existente entre eles e nós. Nas respostas dadas, estabeleceram um paralelo entre o estado de espírito que alcançaram, a depender do lugar e da paisagem próximas a eles. Alguns disseram que a sensação de solidão é mais frequente quando estão em casa e começa o crepúsculo, pois as cores do céu e o reflexo delas

no interior do imóvel marca a passagem do tempo, enfatizando o fim de mais um dia nosso na terra, pensamento gerado a partir do dialogismo com outros dois poemas estudados em aula: “Relógio” de Oswald de Andrade e “Seiscentos e Sessenta e Seis” de Mário Quintana.

Outros mencionaram que sentem uma paz interior quando estão em frente ao mar, desde que a praia esteja mais vazia e que o som do vento e do mar não seja abafado por músicas ou vendedores ambulantes. Ainda houve quem relatasse que sente liberdade ao praticar esportes com a família, como pedalar em estradas que ligam as cidades da região, pois são menos movimentadas e mais arborizadas. Destaco uma aluna que mencionou que se sente depressiva ao observar o corredor externo da casa, pois o muro não tem reboco e o bloco aparente, desgastado e com um pouco de musgo, provoca um sentimento de abandono e solidão.

Complementaram que os poemas que escreveram refletiam o estado provocado, por meio da fotografia do espaço ou da paisagem, projetada na sala de aula. Ao vê-las, foram, de certa maneira, transportados para dentro da imagem estavam vendo. Desta forma, por meio dos depoimentos, juntamente com as produções textuais (fotografia e poema) percebemos o amadurecimento dos alunos frente ao proposto. Vale destacar que o público-alvo é composto por crianças de 10 e 11 anos de idade, o que impera lembrar que estão em processo de desenvolvimento e aprendizagem, e a atividade propicia um momento de reflexão, que não se encerra em si, necessitando, assim, de tantas outras para compor o processo de emancipação do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre é bom destacar a importância do diálogo permanente entre a academia e o ensino básico, principalmente quando os assuntos desenvolvidos na primeira forem específicos ou de interesse do segundo. Do contrário manteremos e aprofundaremos ainda mais o abismo que separa ambos. Neste artigo, foi-nos possível ressaltar a importância da leitura literária e da formação do leitor literário, partindo do espaço, da paisagem, da cidade em que vive e com a qual se relaciona. Afinal, nas palavras de Gomes (2006: 19) a cidade não pode ser concebida apenas pelo amontoado de casas e pessoas, mas sim pela associação latente entre as pessoas e os espaços, uma associação de forma física e de conteúdo, e é justamente essa relação que deve ser explorada como estímulo de criação em nossos estudantes.

Provocar essa reflexão permite que eles ampliem seu olhar para além das telas de celulares e de monitores, passando a conectar-se com o mundo exterior que possui influência direta no interior. Destacamos ainda, como parte de nossas considerações, as palavras de Pinheiro (2009: 2), segundo o qual o espaço vai além de um pano de fundo com o intuito de criar alguma ambientação para a escrita, pois se trata de um componente literário com grande expressividade, por justamente constituir a matéria que transforma a vida tanto de um indivíduo, como a de um grupo social. Os escritores utilizam-se do espaço para explicar melhor as inquietações da alma humana.

Esse pensamento corrobora com a atividade planejada e executada, uma vez que estabelecemos um diálogo entre o espaço e a Literatura, propiciando uma reflexão sobre as influências que recebemos dos lugares em que estamos, bem como a percepção de que não há neutralidade, tampouco a opção de existir fora de algum espaço. Embora possa ser considerada óbvia a última ponderação aqui escrita, é necessário expressá-la, pois se não podemos nos abstrair dos lugares, temos de compreender que nossa existência está atrelada a eles e isso fará com que nossas ações sejam por eles balizadas.

Em relação ao desenvolvimento cognitivo dos estudantes, o trabalho se mostra sólido, pois colabora para a expressão do sujeito. Aos jovens é primordial conseguir construir a própria identidade, bem como expô-la ao mundo, podendo ouvir e ser ouvido. Há de se destacar, ainda, que atividades que lhes permitem se expressar têm forte engajamento, pois fazem sentido para suas vidas. Em outras palavras, não se trata apenas de propor um exercício pelo exercício aos estudantes, mas sim uma atividade que leva à reflexão e constrói conhecimento.

Em suma, o que queremos é apenas sugerir um caminho para a formação do leitor literário, do aluno-escritor e da ampliação do olhar para o redor, que a academia abriu e a educação básica pavimentou. Não se trata, assim, de uma receita a ser replicada, mas de uma sugestão a ser adaptada de acordo com a realidade de cada lugar. Acima de tudo, não se trata apenas de uma atividade descritiva de lugar, mas reflexiva sobre as relações e influências que o espaço e sua paisagem exercem sobre todos nós. Contribuímos, dessa forma, para a compreensão de nossos alunos como sujeitos pertencentes a um lugar, um espaço, capazes não só de percebê-los, mas também de compor literariamente manifestações dessa percepção, evidenciando, assim, que também podem atuar no e sobre o mundo, emancipando-se.

OBRAS CITADAS

BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 05, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.1998.6316>.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5ª. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários Textos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. 171-193.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13ª. ed. São Paulo: Ática, 2005.

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GUIMARÃES, Elisa. Linguagem literária. Rodrigo Hubner et al. *Diário de Classe*, n. 3, *Língua Portuguesa*. São Paulo: FDE SEESP, 1994. 77-84.

JOLIBERT, Josette et al. Para formar crianças leitoras e produtoras de poemas. Jose-tte Jolibert et al. *Formando crianças produtoras de texto*. Trad. Bruno Charles Magne. Porto Alegre: Artmed, 1994. 195-207.

MASSCHELEIN, Jan & Maarten Simons. *Em defesa da escola: uma questão pública*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

PINHEIRO, André. O nascimento de uma nova cidade: aspectos da condição urbana napoesia de Zila Mamede. *Odisseia*, Natal, n. 4, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/2035>.

SESI, Serviço Social da Indústria. *Referencial Curricular do Sistema SESI-SP de Ensino: Ensino Fundamental*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2020.

SILVA, Cristina Vieira da, Marta Martins & Joana Cavalcanti. *Ler em família, ler na escola, ler na biblioteca: boas práticas*. Porto: Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti, 2012.

VIANA, Fernanda Leopoldina & Maria Marta Martins. *Percursos de lectura ypercursos de vida*. Pedro César Cerrillo Torremocha & Cristina Cañamares Torrijos, coords. *Actas del V Seminario Internacional de Lectura y Patrimonio - literatura infantil: Nuevas lecturas y nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2007. 439-444.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMAGINÁRIO, MEMÓRIAS E PAISAGENS EM POEMAS DE CORA CORALINA E DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Ana Caroline Voltolini Fernandes¹ (Unisul)
e Luiza Liene Bressan da Costa² (Unisul)

RESUMO: Este artigo discute, a partir dos pressupostos teóricos do imaginário, o universo da paisagem poética em “Becos de Goiás”, de Cora Coralina e “Cidadezinha qualquer” de Carlos Drummond de Andrade. Procuramos desenvolver argumentos de que as paisagens expressas no conteúdo poético e o imaginário constituem recursos simbólicos a serem considerados nos textos analisados. Compreendemos que o Imaginário potencializa as paisagens ao trabalhar a potência simbólica revelada pela memória da poeta e do poeta. Nossos estudos estão ancorados na teoria do Imaginário de Durand (2002), nos estudos de Topofilia de Tuan (1974) e também em estudos da memória. Compreendemos a paisagem como linguagem simbólica a expressar múltiplas interpretações, dialogando com a memória e com o imaginário numa estreita teia de relações transdisciplinares.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagens; Imaginário; Memória; Literatura.

IMAGINARY, MEMORIES AND LITERARY LANDSCAPES IN POEMS BY CORA CORALINA AND CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ABSTRACT: This article delves into the theoretical foundations of the imaginary to explore the realm of poetic landscapes in “Becos de Goiás” by Cora Coralina and “Cidadezinha qualquer” by Carlos Drummond de Andrade. Our aim is to present arguments suggesting that the landscapes depicted in the poetic content and the imaginary realm serve as symbolic resources worthy of consideration within the analyzed texts. We posit that the Imaginary enhances the landscapes by tapping into the symbolic potency revealed through the poet’s memory. Durand (2002) anchors our study in the theory of the Imaginary, drawing on Tuan’s (1974) exploration of Topophilia and investigations into memory. In our approach, we conceive of the landscape as a symbolic language that articulates multiple interpretations, engaging in a nuanced dialogue with memory and the imaginary within a tightly woven network of transdisciplinary relationships.

KEYWORDS: Literary landscapes; Imaginary; Memory; Literature.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

¹ anacaroline.voltolini@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5928-2848>

² luizalienebressan@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6482-3853>



INTRODUÇÃO

Este estudo, pautado na teoria do Imaginário, nos estudos da memória e na análise das paisagens, objetiva compreender como se dão as teias que enredam os tecidos dos poemas “Becos de Goiás” de Cora Coralina e “Cidadezinha Qualquer” de Carlos Drummond de Andrade. Transitar pelos caminhos das paisagens, mais especificamente, aquelas simbolicamente trabalhadas nos textos literários é percorrer caminhos escorregadios, haja vista a amplitude conceitual do termo paisagem uma vez que se trata de um daqueles conceitos movediços, ambivalentes.

Essa ambivalência pode ser exemplificada pela ideia do olhar:

O olhar é uma janela. Toda janela tem dois lados que se comunicam através dela. Interior e exterior. Se a paisagem é um olhar, então ela é o encontro da interioridade de quem vê e a exterioridade do que é visto, em meio à corporeidade sensória. A paisagem pode ser tomada como a relação entre o espaço e a imagem. É o encontro entre elas. É a janela que comunica tais instâncias. (Vieira 2006: 14)

E a janela pela qual faremos nossos estudos nos guiarão pelas paisagens dos becos e da cidade qualquer, abrindo possibilidades de encontrar os imaginários, manifestados na poética de Coralina e Drummond.

MEMÓRIA: A TECITURA DAS PAISAGENS QUE SE QUER POÉTICAS

Ao se transitar pelos caminhos da literatura e da memória encontramos múltiplas trilhas pelas quais é possível analisar os textos literários, neste estudo, em particular os textos: “Becos de Goiás” de Cora Coralina e “Cidadezinha qualquer” de Carlos Drummond de Andrade.

Iniciamos o estudo de algumas trilhas em que literatura e memória se inter cruzam a partir das ideias de Santo Agostinho para quem a memória trabalha com a visualização das imagens, com o resgate dos guardados, definidos como lembrança, como possibilidade de reaprender com o que já foi inscrito nas teias que se constroem com o ato de aprender, pois “todas essas realidades não são introduzidas na memória, mas apenas são captadas as suas imagens com maravilhosa rapidez, e depositadas, por assim dizer, em casulos maravilhosos, de onde são extraídas pelo milagre da lembrança” (Agostinho s/d: 185).

Quando se leem os textos aqui recortados para este estudo, constatamos que a paisagem foi construída como lembrança reverberada pela memória da saudade dos idos que nestas foram vividos. A memória é compreendida, metaforicamente, como um amplo palácio, capaz de preservar a experiência do que foi aprendido e experimentado. Confirmando essa ideia, Agostinho comenta que “são os estados afetivos

da alma, que a memória conserva qual a alma já não os sente, embora tudo o que está na memória também esteja na alma. Percorro em todos os sentidos este mundo interior, vou de um lado para outro, e sem encontrar limites” (s/d: 191-192). Compreendemos a importância de se tratar aqui dos estados afetivos tão bem conceituados por Santo Agostinho para que possamos falar sobre a memória afetiva. A memória é colocada como fonte de conhecimento dos fatos vivenciados pelos autores e provoca condições psíquicas na trajetória de vida adulta, nos sentimentos provocados pela paisagem que se desenha nos poemas. Essas memórias vêm carregadas de sentimentos. Para Damásio, “um sentimento é uma percepção de um certo estado do corpo, acompanhado pela percepção de pensamentos com certos temas e pela percepção de um certo modo de pensar” (2004: 92). Esses sentimentos podem ser a causa da origem de determinada memória. Os “Becos de Goiás” e “Cidadezinha qualquer” reverberam imagens que se relacionam a lugares que são caros aos autores e que constituem o acervo de suas memórias carregadas de afeto pela ideia de pertencimento. Nesse sentido, elaboramos uma apropriação de afeto sobre os objetos e lugares que nos cercam e que é duradoura, independentemente do tempo: “[a] emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo” (Le Breton 2009: 113). E, nessa teia, imbricada de relações afetivas, emergem as memórias afetivas. As paisagens se pintam com as cores da saudade do vivido e transcendem em uma rede poética de onde emerge a potência do texto em versos, imerso no imaginário de seus criadores.

LITERATURA E IMAGINÁRIO: NAS TEIAS DAS PAISAGENS POÉTICAS

Enquanto seres sociais utilizamos imagens e símbolos para nos conectar com o meio e nossos pares. É nesse contexto que os dados sensíveis da realidade nos fornecem substrato para incitar nossos processos imaginativos, pois segundo Bachelard as imagens suscitam adesão do ser e aquelas de teor poético, mais especificamente, emergiriam na consciência como produtos “direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (2000: 3).

É então por meio da função simbólica da imagem que ela é capaz de penetrar nos mais diversos contextos sociais, inclusive aqueles mais formalistas e avessos à cultura imagética, tais como a justiça, o direito e até mesmo em algumas religiões iconoclastas, pois ser e estar no mundo pressupõe o contato com as mais diversas manifestações sensíveis. Assim, as numerosas impressões que recebemos do meio perfazem um aglomerado de imagens, as quais, coletivamente compartilhadas, promovem adesão, pertencimento e coesão social. Nesse contexto, “o sociólogo faz uma lista não exaustiva das encarnações culturais: uma árvore, uma fonte, um rochedo ou uma peça de madeira. A visibilidade do símbolo se eleva acima de sua roupagem material, e gera, a partir dela, uma atração difusa” (Legros et al 2014: 59). Quer o indivíduo saiba ou não, concorde ou não, as imagens produzem efeitos dos quais a consciência lógica não pode se subtrair.

É nesse contexto que para Bachelard, “a comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica”, pois nas palavras do referido teórico, “as imagens seduzem” (Bachelard 2000: 3). É, então, por meio das imagens e dos símbolos que os indivíduos se conectam, estabelecem comunidades, conferem dimensão afetiva às instituições sociais, assim como criam e organizam suas histórias individuais e coletivas.

Essa comunhão imagética e simbólica é essencial ao ser humano e à vida social, de modo que sua degradação é precursora também de desajustes. Isso ocorre porque, segundo Eliade (1952: 17), o indivíduo comumente não integra o riquíssimo arcabouço de imagens que traz consigo, uma vez que o aspecto simbólico das imagens não se apresentaria tão somente nas crianças, nos artistas ou nos “desequilibrados”, mas é inerente ao ser humano e precede tanto a linguagem quanto a razão discursiva.

Além disso, Eliade (1952: 18) afirma que todo indivíduo carrega consigo uma parte a-histórica do ser humano, ou seja, uma dimensão imaterial coletivamente compartilhada, de qualidade paradisíaca, quase beatífica, que põe em marcha imagens e símbolos referentes a um estado primevo. O autor menciona que a não reintegração dessas imagens pelo ser humano e a esterilização constante de sua imaginação, enseja um desequilíbrio profundo na psique, tanto individual, quanto coletivo, decorrendo daí inúmeros dramas individuais e sociais.

Mas não só para consumir imagens dadas previamente está o ser humano, mas também para produzi-las. Segundo Wunenburger (2007: 57), “a arte atesta no homem uma necessidade universal de fabricar imagens e de dar corpo e controle a um imaginário visual e textual”. É nesse contexto que para Durand (2002), as mais diversas produções simbólicas são realizadas pelo ser humano no intuito deste eufemizar sua angústia originária, ou seja, sua certeza de finitude existencial. Segundo o autor, estas produções estão inseridas em um reservatório geral de representações, através do qual os dados biológicos e sociais se aglutinam e conformam todo o tipo de simbolização produzida pelo *Homo sapiens* (Durand 1996: 65).

Durand concebeu a ideia de trajeto antropológico para explicar que o imaginário, enquanto reservatório geral de representações, utiliza-se da convergência desses dois polos – das intimações do meio (dados históricos e sociológicos) e das pulsões subjetivas:

O imaginário de cada indivíduo está assim enraizado numa bio-história pessoal (temperamento, carácter, estrutura pulsional, fantasias arcaicas) que lhe proporciona a idiosincrasia, e é igualmente levado a expandir-se, a renovar-se por meio de processos de simbolização que o fazem participar da totalidade do mundo (natureza e cultura). É esta articulação da introversão e extroversão, do passado e do futuro, é esta composição dos níveis de imagens que Durand junta no termo trajeto antropológico. Analisar um imaginário consistem sempre em esclarecer a confusão que reina nestas camadas múltiplas, que só descambam para o caos nos casos patológicos. (Wunenburger & Araújo 2003: 39)

Para Durand (2002: 62), as imagens, símbolos e mitos que o ser humano produz e re-produz continuamente, ainda que pareçam diferentes nas mais diversas manifestações culturais, guardam profundas semelhanças entre si, pois todas teriam como matriz o imaginário. Para o autor, o imaginário atua, então, como mediador das produções humanas, articulando-as por meio um dinamismo organizador. Essas semelhanças entre as mais diversas expressões humanas, como já mencionado outrora, provocam ressonância naqueles que as acessam. Wunenburger menciona que “o imaginário não satisfaz tão-somente as necessidades da sensibilidade e do pensamento, realizando-se igualmente em ações, ao dar-lhes fundamentos, motivos, fins, e ao dotar o agente de um dinamismo, de uma força, de um entusiasmo para realização seu conteúdo” (2007: 62).

Ao conferir sentido, as imagens e símbolos organizam ao real e criam uma verdadeira comunidade entre os membros do grupo, de modo que nenhuma sociedade pode se estabelecer e subsistir se antes não se constituir como comunidade simbólica (Sironneau 2003: 222). Sobre a força que o imaginário possui ao impelir o ser humano, Wunenburger menciona:

O que, com efeito, incita os homens a agir socialmente, a obedecer, a respeitar as autoridades, as normas e as leis, a orientar seus desejos? Sem um invólucro, uma sobrecarga, um horizonte de imaginário, a vida em sociedade sofreria um grave risco de mostrar-se bastante arbitrária e frágil. Nem a autoridade, nem a justiça, nem o trabalho poderiam encontrar seu lugar na sociedade se não estivessem, num grau ou em outro, tecidos no imaginário. (2007: 62).

Nesse contexto, as imagens e símbolos são mediadores das relações humanas e de toda experiência individual ou coletiva. Assim, o espaço em que estamos inseridos e as paisagens que acessamos também constituem um rico manancial para a cristalização do imaginário individual e social. As inscrições do meio sobre o subjetivo podem ser vistas nas mais diversas criações, sobretudo nas artísticas, cujos conteúdos revelam a significativa importância das configurações do espaço e das paisagens na constituição do ser. Para analisarmos o objeto do presente estudo, o universo da paisagem poética em “Becos de Goiás”, de Cora Coralina e “Cidadezinha qualquer”, de Carlos Drummond de Andrade, a seguir teceremos aproximações entre o imaginário, a topofilia (Tuan 1983; 1980) e a literatura.

TOPOFILIA E TOPOANÁLISE

Em sua obra *A Poética do Espaço*, Bachelard nos mostra a importância dos ambientes, das paisagens, que tratados nas mais diversas criações literárias suscitam afetos inerentes a cada tipo de configuração espacial: “às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo” (Bachelard 2000: 19).

Como mencionado outrora, a condição de ser e estar no mundo pressupõe a ocupação de um dado espaço. É o afeto que permeia a existência nesse espaço que confere o matiz e cria o imaginário de determinado lugar, ambiente, particular ou coletivo. Nas criações artísticas, sobretudo às literárias, esse aspecto imaterial afetivo é passível de ganhar relevo pelas imagens que ganham vida através das palavras: “parece que, por sua exuberância, o poema desperta profundezas em nós. Para nos darmos conta da ação psicológica de um poema, teremos, pois, de seguir duas linhas de análise fenomenológica: uma que leva às exuberâncias do espírito, outra que vai às profundezas da alma” (Bachelard 2000: 5).

Ao entrarmos em contato com determinado ambiente, seja ele físico ou mentalmente construído, é possível dele extrair os aspectos afetivos, que podem se referir tanto a reminiscências subjetivas, ou ainda suscitadas pelo poeta através de um poema ou mesmo pelo imediato contato do indivíduo com um espaço totalmente novo. Em sua obra, Bachelard faz referência à topoanálise, um termo para se referir ao estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. Para o autor,

o espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsonianano. [...] É pelo espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. (Bachelard 2000: 21)

Segundo Bachelard, a inscrição dos espaços que temos na memória não precisam ser vívidos e exatos, mas apenas tonalizados pelo modo de ser em nosso espaço íntimo, pois nas palavras do autor, “o espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias” (2000: 22). Nesse contexto, os espaços que recriamos em nossa memória ou encontramos transcritos nas obras literárias, muitas vezes não correspondem em exatidão aos seus referenciais, mesmo porque os afetos que deles participaram já são fatores que os distorcem. Para Tuan, essa relação de afeto com o ambiente pode ser, em sentido amplo, conceituada pelo termo topofilia:

a palavra “topofilia”, é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. (1980: 107)

O autor menciona também que “o espaço se transforma em lugar à medida que adquire definição e significado” (Tuan 1983: 151), de modo que as experiências íntimas com o lugar jazem enterradas no profundo do nosso ser e quando, por razões di-

versas, chegam à superfície de nossa consciência, evidenciam emoções inigualáveis. Para o autor, mais permanentes e difíceis de expressar são os sentimentos referentes ao lar, “locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida” (Tuan 1980: 107).

Para Tuan, quanto à apreciação de uma paisagem, esta é mais pessoal e duradoura quando nela está imbrincada as reminiscências pessoais, enquanto que o afeto do camponês para com a terra é mais profundo em razão de ganhar a vida com ela: “a topofilia do agricultor está formada desta intimidade física, da dependência material e do fato de que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança. A apreciação estética está presente, mas raramente é expressada” (Tuan 1980: 111).

Vemos, assim, que várias são as relações afetivas que são tecidas com o lugar. Umás mais acentuadas, outras menos. Sobre o lar, este é o espaço que os indivíduos mais investem sua vida emocional, de modo que segundo Tuan, tanto a casa, quanto o bairro e a cidade são espécies de “invólucros” (1980: 114), que devido a suas familiaridades protegem o ser humano do mundo exterior. Para o autor, a memória do passado também faz o amor pelo lugar ganhar relevo, de modo que “o amor pelo lar, a saudade do lar são motivos dominantes, que reaparecem constantemente, mesmo nos mitos dos ancestrais totêmicos” (Tuan 1980: 115).

Sobre a estreita relação do ser humano com o lugar, Scandiucci e Freitas mencionam que Carl Gustav Jung via a natureza e a matéria como possuidoras da mesma vida “espiritual” (não material) que os seres humanos possuem: “a alma não respeita fronteiras artificiais, mas parece ser ao mesmo tempo, pessoal, transpessoal e cosmológica” (2015: 45). Compilando algumas páginas de Hillman (1993: 14-16), encontramos a ideia de que os espaços, as paisagens e a própria cidade também possuem almas, concepção esta que Scandiucci e Freitas esclarecem:

A anima mundi é o mundo “almado”, e não somente material ou morto, ou simplesmente uma espécie de pano de fundo no qual a subjetividade se manifesta. [...] Pois as cidades também têm almas. Elas não são meramente pilhas de concreto e aço, prédios, tubulações, corredores de ônibus e redes escolares. As cidades também têm memórias reprimidas e ancestrais esquecidos. Elas vêm com uma história de caso. Têm potencialidade para se desenvolver e sofrem a dor de falhas e violências do passado; as cidades têm ambições e destinos, períodos de latência, afloramento e estagnação. Têm rostos, hábitos e estilos. As cidades ainda exibem síndromes clássicas de psicopatologia. (Scandiucci & Freitas 2015: 47-48)

Se já pensávamos as cidades, os ambientes e as paisagens como passíveis de influenciarem diretamente os indivíduos, tal possibilidade se amplifica quando estes passam a ser concebidos como organismos possuidores de alma. Essa simbiose com a matéria e com o espaço também já foi tratada por Bachelard, que, citado por Wunenburger (2015: 29), dispõe que a relação com o lugar implicaria a capacidade de participação do ser com as matérias, “a de ressentir um meio-paisagem, a ‘com-sentir’ com um lugar, a vibrar com ele, a descer nas suas profundidades para pelas ima-

gens.” Segundo Durand, “Bachelard tem razão quando considera a matéria como poética” (1996: 13) e nos esclarece:

Há que regressar, para além do materialismo geométrico da física cartesiana como para além do materialismo quaternário de Aristóteles, a um materialismo mais sensual, mais afectivo. Porque, finalmente, aquilo que fundamenta a matéria é sempre qualquer coisa que resiste ao idealismo conquistador. A matéria não é um pensamento, um espírito momentaneamente entorpecido, mas muito mais o obstáculo que detém e surpreende o pensamento. Escarnecer a lógica, é aquilo que permite à matéria receber as qualidades mais diversas, mais contraditórias e mais extraordinárias. (Durand 1996: 13)

Essa qualidade de deter e surpreender o pensamento que o espaço e as paisagens têm é passível de ser vislumbrada nas obras literárias que nelas se aprofundam, de modo que é essencial tratar as imagens oriundas dos espaços, das paisagens, dos lares como aspectos fundantes do indivíduo, da sociedade e do imaginário destes. Assim, para nos adentrarmos no objeto do presente estudo, a seguir trataremos do conteúdo simbólico existente nas paisagens poéticas de “Becos de Goiás”, de Cora Coralina e “Cidadezinha qualquer” de Carlos Drummond de Andrade.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A METODOLOGIA DO ESTUDO

Este trabalho ancora-se em um levantamento bibliográfico que se constitui como um estudo de natureza básica de abordagem qualitativa cujo objetivo é fundamentalmente exploratório. Esta investigação é um dos resultados oriundos de nossas pesquisas realizadas em conjunto no Grupo de Estudos Imaginário e Cotidiano, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul de Tubarão, Santa Catarina

Para realizá-lo, analisamos os poemas “Becos de Goiás” de Cora Coralina e “Cidadezinha qualquer”, de Carlos Drummond de Andrade pensando sob a ótica das paisagens que inspiraram os poetas em sua construção. Tratam-se de abordagens interdisciplinares dos poemas, enfatizando a questão das paisagens poéticas o que nos permite insistir sobre a ideia de que a literatura é mais que um instrumento para fins lúdicos, mas que é um lugar de reflexão sobre a ela mesma, sobre o ser humano, a linguagem e paisagens, memórias e imaginários evocados na tecitura do fazer poético.

AS PAISAGENS: GOIÁS E MINAS SOB AS LENTES DE CORALINA E DRUMMOND

Para iniciar nossos diálogos com os poemas, objetos de este estudo, trazemos algumas reflexões sobre a questão das paisagens poéticas. A paisagem deve ser entendida como o cenário que nos rodeia, participa e fomenta o nosso cotidiano.

Nesse sentido, a paisagem é uma realidade objetiva, mas que somente adquire vida no pensamento e nas ações daqueles que a habitam. E, se estas paisagens são habitadas por poetas, elas transcendem essa ideia, pois como nos ensina Bachelard “antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica” (2000: 5) ou, ainda, como revela Schama “antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rocha” (1996: 17).

Passamos, então, às paisagens dos “Becos de Goiás”, originalmente publicado em 1965. Neste poema, a autora cria e recria os espaços da cidade, mesclando cenas de materialidade e imaterialidade e rememorando fazeres, conhecimentos, ações de uma sociedade na sua coletividade (Pasini et al. 2011). São memórias e imaginários reverberados pela paisagem que se desnuda diante de uma Goiás simbólica, querida e imorredoura. Abaixo o recorte dos muitos becos de Cora Coralina:

Becos de Goiás

Becos da minha terra...
Amo tua paisagem triste, ausente e suja.
Teu ar sombrio. Tua velha umidade andrajosa.
Teu lodo negro, esverdeado, escorregadio.
E a réstia de sol que ao meio-dia desce fugidia,
e sementes polmes dourados no teu lixo pobre,
calçando de ouro a sandália velha, jogada no monturo.
Amo a prantina silenciosa do teu fio de água,
Descendo de quintais escusos sem pressa,
e se sumindo depressa na brecha de um velho cano.
Amo a avenca delicada que renasce
Na frincha de teus muros empenados,
e a plantinha desvalida de caule mole
que se defende, viceja e floresce
no agasalho de tua sombra úmida e calada. (Coralina 2003: 92)

A paisagem expressa no poema é tão significativa que é quase palpável a sensação de ver a cidade. Trata-se de uma materialização da memória de um espaço como “ação criativa/criadora da sociedade” (Borba 1999: 72). A memória poética preserva a visão mimética deste espaço e nos faz refletir sobre as marcas indeléveis que as paisagens marcam a existência e se resguardam em forma de memórias em quem habita. Há uma gama de sentimentos descritos que sugerem os sentimentos que nos apontam para a topofilia, uma relação quase que visceral entre o ser humano e a terra que Grató nomeia como geopoética ou em suas palavras:

esse vínculo afetivo ou relacionamento primordial Homem e Terra como base de existência; relação seminal. Geopoética, porque é uma geografia do interior;

que brota de dentro do ser; o lado humano de criação, de arte, do sentimento além do pensamento; das demarcações da liberdade; do ser; inserção do homem no mundo. Uma geografia concebida pelos caminhos fenomenológicos. Uma geografia que alia o rigor da ciência à observação pessoal e poética. (2006: 179)

Esses “Becos de Goiás”, ainda que sujos são fragmentos de uma Goiás imaginada e imaginal da poeta. A paisagem viscosa, escorregadia, esverdeada faz refletir os raios de sol, fazendo surgir a Goiás tão cara à autora, aquela que a embalou, alimentou, fez crescer. As nesgas de luz deram vida à cidade e à poetisa.

Podemos inferir que essas paisagens se caracterizam como literárias, pois conforme Collot, leitor de Jean-Pierre Richard, faz a apropriação do conceito de paisagem literária daquele, enfatizando como marca a tríade de elementos, conforme suas palavras:

Em primeiro lugar, o conjunto dos elementos sensíveis que constituem a matéria e como o terreno de sua experiência criativa. [...] A paisagem de um talvez também seja esse mesmo autor tal como se oferece completamente a nós, como sujeito e como objeto de sua própria escrita. [...] É, em suma, esse espaço de sentido e de linguagem do qual a crítica se esforça por mostrar a coerência única, por determinar o sistema. (2013: 55)

Ao refletir sobre o recorte poético acima, podemos afirmar que se tratam de paisagens poéticas, pois preenchem a tríade proposta por Richard (2013), revelando sensibilidade, colocando-se como sujeito e objeto deste beco de onde emerge a criação e a criatura em perfeita simbiose. Essas imagens conferem ao texto em análise um ideia perene do já vivido presente na autora, em outras palavras “a imagem passada está sempre intermediada pelo presente. Um presente que transcorre dentro de uma monotonia, dissipada de emoções palpitantes (Silva 2006: 6). E essas imagens vão se configurando, formando o sentimento de topofilia que “é “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal” (Tuan 1980: 4). Essa experiência de Cora Coralina é tão vívida e se materializa: “Na frincha de teus muros empenados, / e a plantinha desvalida de caule mole / que se defende, viceja e floresce / no agasalho de tua sombra úmida e calada”.

Cora Coralina descreve uma Goiás em que cada pedra reverbera uma história que vai da mão de obra escravizada que a construiu aos pés de todos os transeuntes que por ali circularam. Há nestes becos a dor das mãos que a construíram ao amor que outrora foi sussurrado pelos encontros furtivos de amantes apaixonados. Mesmo na alegria de apresentar liricamente o espaço da sua terra natal, o poema apresenta instantes de instabilidades que se alternam entre a euforia e a melancolia, ao observar a tristeza, a ausência e a sujeira da paisagem dos “Becos de Goiás”. A escrita em primeira pessoa realça o tom memorialístico, a impregnação de abandono está no tom encardido da lama que se forma nos muros e no chão. As plantas sugerem a imagem da invalidez e do silêncio, tal como a vida que vai se tornando fugidia.

O espaço criado no poema parece de abandono e desleixo o que traz outra sugestão: o eu poético despido de vaidades, contemplando a vida e suas desigualdades, e a condição de infortúnio e pobreza do indivíduo. São imagens entrelaçadas de passado e presente que revisitam a cidade como paisagem da memória.

Os becos de uma Goiás imaginária ganha contornos reais como se fossem manuscritos que foram apagados e re-escritos. Percebe-se que ao re-inventar sua cidade a partir do real, o eu-poético recria com a força e a potência imaginária, pois segundo Saturnino Ramon, “A dimensão moderna do texto poético de Cora Coralina emerge plena da força criativa de sua metáfora libertária, que desvela a riqueza do obscuro e do banal, do discriminado e do rejeitado, resgatado, afinal, em seu verdadeiro estatuto de significação existencial e humana universal” (2006: 108). A simbologia da paisagem dos “Becos de Goiás” reverberam a própria criação poética identificada e parte integrante do cenário que apresenta. A paisagem, nesse caso, é constitutiva da significação e da simbologia que se esconde em cada beco poético.

E, ainda pensando sobre a paisagem e sua materialização poética, trazemos para dialogar neste estudo o poema de Carlos Drummond de Andrade:

Cidadezinha qualquer

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar as janelas olham.

Eita vida besta, meu Deus. (Andrade 2015: 26)

Este poema, originalmente publicado em em *Alguma Poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade, trata da paisagem monótona e bucólica, configurando uma pequena cidade interiorana. O poema se estrutura em três estrofes e os versos das duas primeiras formam tríades e na última estrofe, apenas um verso. Na primeira estrofe a paisagem apresenta a casa entre as bananeiras, as mulheres entre as laranjeiras e resume essas imagens em três elementos simbólicos: pomar amor e cantar. Essas palavras fazem com que as mediações simbólicas permeiam as atitudes pessoais em relação aos lugares da afetividade do reencontro. São consideradas, portanto, imagens e no dizer de Eliade “invocam a nostalgia de um passado mitificado” (1996: 13). As casas e as mulheres remetem ao amor. A identificação do sujeito com a paisagem é explicitada pela relação cognitiva em que a construção da memória do

lugar, é representada pelas atividades cotidianas onde se produzem formas de espaço culturalmente construídas, neste caso são as casas os elementos culturais inseridos ao meio natural, expresso pelas palavras bananeiras e laranjeiras e no coletivo, representado pelo termo pomar. Aqui a paisagem se apresenta na memória afetiva do poeta. Há o sentimento de pertença que “é resultado do conjunto de recortes que especificam a posição de um ator social e a inserção de seu grupo de pertença a um lugar” (Bourdim 2001: 33). Dessa forma, a identidade que o indivíduo mantém com o lugar é articulada por uma relação de proximidade imediata e aí ele se define, se constrói por meio dos conhecimentos de seu entorno imediato, aparecendo, daí as simbologias relativas às paisagens.

“Cidadezinha qualquer” não é um título aleatório, que não tenha uma intencionalidade. É, antes de tudo, uma síntese do poema. A utilização do diminutivo está associada à afetividade, não se refere ao tamanho da cidade. Aos leitores menos atentos à poética pode indicar o valor pejorativo que pode sugerir pensar que a cidade retratada é uma cidadezinha sem importância, da qual se faz pouco caso. O pronome “qualquer”, aí adjetivado, colocado após o substantivo, dá a ideia de banalidade, reforçando, assim, um tom mais pejorativo. No entanto, a possível intenção pejorativa extrapola o sentido de inferioridade, depreciativo. Se a cidadezinha fez-se essência do poema, é porque exatamente a sua mesmice e a sua simplicidade cativaram o poeta, quem sabe em um processo de identificação. É essa paisagem pacata, bucólica que se faz presente na estrutura do poema que sugere um tom afetivo, uma memória cuidada com carinho pelo poeta.

Outro aspecto semântico/simbólico está no uso da palavra ‘devagar’ ora posposta e depois anteposta reforça a lentidão e a monotonia do lugar e encerra com a reflexão de que seria uma vida ‘besta’. Mas não o é. É a simbologia de lembranças caras ao eu lírico.

O simbólico dos lugares pode ser entendido também como uma necessidade do passado. Na acepção junguiana, o símbolo é o arquétipo, um sistema virtual que se estrutura a partir do inconsciente coletivo, permitindo sua passagem de uma geração à outra (Jung 1977: 487). A paisagem comporta o conjunto de símbolos que representam o universo do significado em oposição ao mundo físico do sujeito.

Na segunda estrofe do poema drummondiano encontramos o homem, o cachorro e o burro indo devagar. A paisagem ganha movimento, ainda, que lento, como se passasse pelas retinas da memória. É a paisagem íntima, tantas vezes vistas e, agora, rememorada, revisitada na lentidão dos passos do homem, do cachorro e do burro. Os lugares de memória revestem-se de uma variedade de símbolos, compreendidos pelas mais diversas formas da atividade humana. Estes símbolos trazem o sentido que o indivíduo ou um grupo os percebem e são reconhecidos pelo poeta na lentidão dos passos com que caracteriza o homem, o cachorro e o burro. Também de forma lenta, olham as janelas. Aqui, a paisagem parece sugerir que as janelas se prestam como portais informativos aos moradores que, pela monotonia da cidadezinha, cuidam-se mutuamente, ou seja, a vida de um é assunto da vida de outros. O poeta universaliza a sua cidade e nela se universaliza, ao fazer dela a metáfora de seu habi-

tat ou existir poético. Quanto a essas imagens, que o eu poético faz surgir de sua sensibilidade, podemos dialogar com Turchi (2003: 73) quando afirma que a imaginação funciona ora como mitema patente – como memória – ora como latente – mediador entre o símbolo e a sua epifania: “A imaginação transcende e ordena as atividades da consciência, propiciando, através do símbolo, o acesso vertical ao sentido, acima de qualquer raciocínio lógico”.

Por fim, o poeta fecha a contemplação da paisagem calma e monótona, dizendo que a vida ali é besta! E se a vida é tola, a paisagem do lugar contribuiu para que o eu-poético assim se pronunciasse, pois, conforme os estudos de Berque:

É preciso compreender a paisagem de dois modos: por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política, etc. e por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política etc. (2004: 86)

Dialogando com Berque e com Cora Coralina e Carlos Drummond nestes recortes de suas vastas obras, compreendemos a paisagem como linguagem simbólica a expressar múltiplas interpretações, dialogando com a memória e com o imaginário numa estreita teia de relações transdisciplinares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos ou olhamos as paisagens poéticas em nosso estudo? Pode parecer uma pergunta retórica e uma ruptura ao tecer os comentários finais de uma análise, mas não é. O que pretendemos é abrir outras perspectivas de olhar as paisagens que se quer poéticas.

Analisar a poética das paisagens nos dois textos selecionados para este estudo mostrou-nos a amplidão das possibilidades de análises, pois passam a ter seu interesse ampliado como referência da identidade e ao mesmo tempo adquire um valor simbólico, pois a memória:

é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas às transferências, cenas, censura ou projeções (Nora 1993: 8-9).

Além dos estudos da memória, a teoria do imaginário também nos instrumentalizou para pudesses compreender as simbologias, reverberadas na poética que sustenta os textos, pois o lugar formata uma paisagem que possui significados simbóli-

cos. Dessa forma, “Becos de Goiás” e “Cidadezinha qualquer” são os olhos de seus criadores. O olhar individual do poeta contamina-se com (e contamina) a vivência coletiva, a ponto de tudo o que é natural transmutar-se em cultura, contribuindo para forjar os imaginários de que se alimentam as ações humanas no tempo e no espaço, pois “A paisagem traz a marca da atividade produtiva dos homens e de seus esforços para habitar o mundo, adaptando-se às suas necessidades” (Claval 2001:14).

OBRAS CITADAS

AGOSTINHO, de Hipona, Santo. *As confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Ediouro (Coleção Universidade de Bolso, v. 31993). Sem data.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova Reunião 23 Livros de Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins e Fontes, 2000.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. Roberto Lobato Corrêa & Zeny Rosendahl, orgs. *Paisagem, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. 12-74.

BORBA, Odiones Fátima. *Cidade de Goiás: formas urbanas e redefinição de usos. Tempos (Ação)*, Goiás, v. 1, n. 3, p. 71-82, jun. 1999.

BOURDIN, A. *A Questão Local*. Trad. Orlando dos Reis. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CORALINA, Cora. *Poema dos “Becos de Goiás” e estórias mais*. São Paulo: Global, 2003.

CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Trad. Luíz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

DAMÁSIO, António. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Adaptação: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Maria Odozinda Oliveira Soares. São Paulo: Arcádia, 1952.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tammer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA-SANTOS, Marcos & Rogério de Almeida. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

GRATÃO, Lúcia H. B. *A Poética d' "O Rio" – ARAGUAIA! De Cheias...&...Vazantes...(À) Luz da Imaginação!* Tese (Doutorado em Ciências: Geografia Física) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

HILLMAN, J. *Cidade e alma*. Trad. L. Rosenberg; G. Barcellos. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

JUNG, Carl. *O Homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Trad. Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. 2. ed. Trad. Eduardo Portanova Barros. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LINS, D. *Memória, Esquecimento e Perdão*. Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos & Nilson Alves de Moraes, orgs. *Memória Social e Documento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>.

PASINI, Carlos Giovani Delevati et al. *Educação intercultural e literatura: contribuições de diálogos literários em cafezinhos poéticos, para a construção da consciência libertadora*. X Congresso Nacional de Educação (EDUCERE), Paraná, Curitiba, 2011.

RAMON, Saturnino Pesquero. *Cora Coralina: o mito de Aninha*. 2 ed. Goiânia: Ed. da UFG; Ed. da UCG, 2006.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SCANDIUCCI, Guilherme & Laura Villares Freitas. *A psique no espaço: pertinência e imaginação do/no lugar*. Sandra Maria Patrício Ribeiro & Alberto Filipe Araújo. *Paisagem, Imaginário e narrativa*. São Paulo: Zagodoni, 2015, p. 17-30.

SILVA, Olívia. *Nos "Becos de Goiás": poesia, dramas e boninas perfumadas*. Revista *Ártemis*, João Pessoa, v. 4, jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2096>.

SIRONNEAU, Jean-Pierre. *Imaginário e sociologia*. Alberto Filipe Araújo & Fernando Paulo Baptista. *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações e práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. 219-237.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma história cultural do olhar. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Julho/ Agosto/ Setembro de 2006 Vol. 3 Ano III nº 3. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em 10 abr. 2023.

WUNENBURGER, Jean-Jacques & Alberto Filipe Araújo. Introdução ao imaginário. Alberto Filipe Araújo & Fernando Paulo Baptista. *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações e práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. 23-43.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

WUNENBURGER, J. Da imaginação material à geopoética em Gaston Bachelard. Sandra Maria Patrício Ribeiro & Alberto Filipe Araújo. *Paisagem, Imaginário e narrativa*. São Paulo: Zagodoni, 2015. 17-30.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PAISAGENS DE PEDRA EM POEMAS ITALIANOS, DE CECÍLIA MEIRELES

Anny Costa Chaves¹ (IFNMG)
e Ilca Vieira de Oliveira² (Unimontes/Capes)

RESUMO: Neste estudo, buscamos investigar o modo como Cecília Meireles trabalha, em *Poemas Italianos*, com a simbologia da pedra, presente no imaginário coletivo e nas artes (com destaque para a literatura), relendo-a e reafirmando sua plurissignificação e valor poético. Selecionamos como recorte de leitura os poemas “Muros de Roma”, “Os aquedutos” e, de modo mais abreviado, “Via Appia” e “Arco”, que expressam o desenvolvimento de uma consciência histórica e artística a partir dos ditos e não ditos do espaço modificado pelo ser humano. Consideramos, nessa leitura de símbolos, imagens, ritmos e tendências discursivas – que expressam a visão de uma brasileira sobre o território italiano –, postulados de Michel Collot (2013), Octavio Paz (2015) e Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997). A pedra, como recorte da paisagem literária, dá a ver, nesses poemas, um espaço em movimento de perene construção bem como o trato de Cecília Meireles com a linguagem poética no livro motivado pela experiência de viagem.

PALAVRAS-CHAVE: *Poemas italianos*; Cecília Meireles; Paisagem; Pedra.

STONE LANDSCAPES IN POEMAS ITALIANOS, BY CECÍLIA MEIRELES

ABSTRACT: This study aims to investigate how Cecília Meireles engages with the symbolism of stone in *Poemas Italianos*, drawing from its presence in the collective imagination and the arts, particularly literature. We undertake a reinterpretation, reaffirming its manifold meanings and poetic significance. Our focus will be on analyzing the poems “Muros de Roma,” “Os aquedutos,” and, more succinctly, “Via Appia” and “Arco.” These verses articulate the evolution of a historical and artistic consciousness, unveiling the unspoken aspects of spaces transformed by human intervention. In our examination of symbols, images, rhythms, and discursive tendencies – reflecting the perspective of a Brazilian woman on the Italian landscape – we employ the postulates of Michel Collot (2013), Octavio Paz (2015), and Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (1997). The stone, as a pivotal element in the literary landscape, discloses a dynamic space of enduring construction within these poems. Additionally, Cecília Meireles grapples with poetic language, an endeavor motivated by her travel experiences documented in the book.

KEYWORDS: *Poemas Italianos*; Cecília Meireles; Landscape; Stone.

1 annychaves.com@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6378-1428>; este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Cecília Meireles: os objetos e as janelas da Percepção”, desenvolvido na Unimontes.

2 ilcav@uai.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-4361-0226>



Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

“Viajar é uma outra forma de meditar”
(Meireles 1998: 269)

INTRODUÇÃO

Cecília Meireles foi escritora dos grandes temas e da vida cotidiana, das miudezas nos espaços habitados, dos bichos, dos trabalhadores, da gente anônima nas cidades que conheceu em sua vivência dedicada ao ofício da escrita. Multiartista, ensaísta, cronista, jornalista, tradutora, crítica de arte, estudiosa da cultura popular brasileira, ativista cultural, conferencista no Brasil e no mundo, leitora voraz, mãe, esposa, avó, amiga, professora.

Na vasta produção literária da escritora carioca, a experiência de viagem teve um importante papel de inspiração. Cecília Meireles foi uma viajante e percorreu países de América, Europa, Oriente Médio e Ásia, além das viagens realizadas no Brasil, como a que permitiu a escrita de *Romanceiro da Inconfidência* além de outros volumes de poesia e prosa publicados em vida ou postumamente.

O livro *Poemas Italianos* – provocado pelas “reminiscências da viagem pela Itália” (Bizarri 1968: 5); viagem feita por Cecília Meireles e o segundo marido, Heitor Grillo, entre março e abril de 1953 – foi publicado postumamente e traduzido para o italiano, num empreendimento editorial do Instituto Cultural Ítalo-brasileiro em 1968. Em 2017, chega aos leitores a reedição da reunião de poemas pela Global Editora, em que é preservada a tradução da primeira edição.

Nesse livro, é flagrante o que Alfredo Bosi salientou sobre a percepção dos espaços na escrita da poeta-viajante: “Ela viu, como poucos em nosso *corpus* poético, cidades e paisagens, cenas de rua ou simples instantâneos, com um frescor de impressões e um raro discernimento antropológico na percepção de culturas” (2007: 20). Ao recortarmos a metáfora da pedra, esperamos depreender a “legibilidade” (Gomes 1994: 16) das cidades que a poeta dá a ver em suas composições, bem como a unidade estética dos poemas. Como estratégia de leitura, selecionamos os poemas “Muros de Roma”, “Os aquedutos e, de modo mais abreviado, os poemas “Via Appia” e “Arco”. Tal qual um recorte da paisagem literária, a pedra oferece uma chave de leitura para a unidade estética e discursiva do livro, tecida a partir de uma visão de mundo em que há correspondência entre sujeito perceptivo, paisagem e linguagem. Encontramos nessa correspondência, segundo Bosi, um dos chamados “polos” da poesia de Cecília Meireles: “o eu e o outro” (2007: 16).

Em “Pequenas notas” (1953), crônica escrita durante essa viagem de Cecília Meireles pela Itália, em 1953, há vários relatos com apontamentos críticos e reflexivos sobre a viagem e a paisagem, monumentos históricos da Itália, textos de poetas brasileiros em diálogo com poetas italianos, obras de artistas, hábitos e costumes dos

habitantes. A poeta-viajante expõe uma visão meditativa ao percorrer determinado espaço geográfico da Itália:

Tenho a alma cheia de campo, depois de atravessar estas distâncias que levam ao Agro Romano. Os camponeses tomam um punhado de terra, desmancham-na entre os dedos, tomam-lhe o cheiro, sorriem... Nós só vemos aquele pequeno torrão escuro, que se desagrega; eles não: eles estão vendo sementeiras, colheitas, o vento folgazão, a chuva maternal, o sol poderoso, mulheres, crianças, a casa levantada, a mesa posta... Os olhos dos camponeses são feitos de paisagens prósperas. Estas são criaturas que não podem ser separadas da terra. A terra é o seu corpo, e sua alma. Ramos, raízes, flores, tudo isso está em seus braços, em seus cabelos, em seu rosto. A menina que arregança para o sol a boca vermelha é irmã das papoulas de anêmonas; e parece que a apanhará, agora mesmo, entre as ervas e as pedras, e a leva para enfeitar a casa, como em dia de festa. (Meireles 1999: 95)

Esse fragmento de texto revela certa introspecção da poeta-cronista diante da paisagem e dos costumes do país, deixando explícito uma percepção do sujeito viajante em relação à paisagem que é apreendida durante o percurso realizado por uma região. Esse texto também expõe que o homem que habita a terra é composto pela própria paisagem. Esta não é trazida simplesmente como descrição na narrativa, mas como uma apreensão perceptiva do poeta que vê o mundo e vai recriá-lo imageticamente. De acordo com Michel Collot. “[e]nquanto horizonte, a paisagem dá tanto a adivinhar quanto a perceber: não é um dado objetivo imutável que bastaria reproduzir, é um fenômeno que muda segundo o ponto de vista adotado, e que cada um reinterpreta em função não somente do que se vê, mas do que se sente e do que se imagina” (2013: 115).

Na poesia de Meireles, a pedra aparece como elemento de uma “mitologia pessoal” (Ianelli: 15-16) – que também inclui a água, o vento, o jardim, o campo, os bichos – compondo um inventário de mundo revelador do que Damasceno (1958: 11) chamou de “poesia do sensível” (1958: 11). Ianelli identifica em *Poemas Italianos* as pedras “buriladas pelas mãos do artista e pelas mãos do tempo” (2017: 15), são pedras em que a poeta afia sua sensibilidade ante a realidade simbólica e a linguagem poética.

Nesses textos, interessa-nos interpretar sua elaboração estética com foco nas imagens, ritmos e na relação que o sujeito poético estabelece com a paisagem urbana construída com a pedra, o que se configura, por isso mesmo, índice da intervenção humana no espaço.

“PEDRA DE TOQUE” OU BREVE EXPOSIÇÃO SOBRE O IMAGINÁRIO DA PEDRA

A pedra foi, desde o mais remoto tempo, meio de registro do cotidiano e suporte para a valorização das imagens, como demonstra a arte rupestre. Também foi instru-

mento essencial para que as antigas civilizações se erguessem e demonstra, ainda hoje, com as ruínas, o imenso capital científico desses povos pré-coloniais. Exemplo disso são as civilizações asteca e egípcia. A significação simbólica da pedra atravessou culturas do Ocidente ao Oriente, tendo sido, muitas vezes, associada à cristalização da obra humana e à realidade espiritual, ponte entre o mundo dos vivos e o mundo dos ancestrais ou dos deuses, um objeto cultural sacralizado, mitificado (Chevalier & Gheerbrant 1997).

Entre os gregos: o Ônfalo de Delfos, pedra sagrada depositada por Zeus no monte Parnaso para marcar o centro do mundo. Cultuada na Ásia Menor e depois em Roma: a Pedra Negra, figuração da deusa Cibele, que teria caído do céu à semelhança de um meteorito, as “pedras da chuva” (Chevalier & Gheerbrant 1997: 669). Nos Andes: as Apachetas, montículo de pedras empilhadas em oferenda a Pachamama e a outras deidades incas. Durante a Idade Média: a pedra filosofal dos alquimistas donde se poderia extrair, segundo a lenda, o ouro e o elixir da vida, enfim, símbolo da transmutação. Na tradição cristã: a pedra angular, imagem de Jesus Cristo; o corpo de Pedro, pedra sobre a qual Cristo ergue sua Igreja; e a pedra dos Mandamentos.

Com a passagem da oralidade à escrita, a relação das sociedades com a memória coletiva passa a assumir “a forma de inscrição” (Le Goff 2013: 394), transformando-se profundamente. Essas inscrições são diversas, desde o alfabeto aos obeliscos, e, na atualidade, diversificam-se e automatizam-se. À pedra é reservado um lugar de destaque nessa transição, matéria a partir da qual os reis e imperadores exerceram seu controle sobre a memória coletiva.

Com o desenvolvimento urbano das civilizações, surgem os “arquivos da pedra”, lembretes da glória, exemplos de ostentação da durabilidade do poder (Le Goff 2013: 396). As inscrições dessas civilizações aparecem na arquitetura das cidades e nas construções por meio de pedra talhada visando à perpetuação da lembrança. É por esse meio que se estabelece a fronteira entre memória e história (Le Goff 2013: 397). A pedra foi e é um suporte da memória e um ponto a partir do qual se pode divisar um discurso histórico. Nesse sentido, a memória pode ser tanto um instrumento de lembrança quanto de apagamento.

Na literatura ocidental, a imagem da pedra e suas derivações – a ruína, o pó, as estátuas, os monumentos – também dispõem de uma longa trajetória. Desde os mitos de Orfeu, Sísifo e Medusa – a partir dos quais a pedra surge, respectivamente, como símbolo de “insensibilidade”, “sofrimento” e “morte” (Higa 2009: 7) – ao desejo de restituição do passado pelos humanistas do Renascimento e, anos mais tarde, pelos românticos (Higa 2009: 10), chegando à pedra moderna de Mário de Andrade, na figura da muiraquitã, ou à pedra “no meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade (Higa 2009: 22).

Lembremo-nos, também, da pedra árida e metalinguística da poesia de João Cabral de Melo Neto e da pedra memorialística de Cora Coralina. O barroco mineiro destaca-se, nesse quadro de uso artístico da pedra, com a arquitetura e o artesanato em pedra-sabão do escultor Aleijadinho. O poeta Murilo Mendes, assim como Cecília

Meireles, escreveu sobre Ouro Preto e Roma usando a pedra como inspiração criativa e imagem para a memória. No poema “Contemplação de Ouro Preto”, lemos: “Da pedra o testemunho antigo se levanta” (Mendes 1994: 458).

A pedra, como recorte da paisagem literária, dá a ver, nos poemas de Meireles aqui selecionados para leitura, um espaço em movimento de perene construção, dada sua simbologia ligada à memória e à figura humana, que Cecília Meireles reconstitui em sua escrita sobre as cidades italianas.

GEOGRAFIA SENTIMENTAL: A PAISAGEM DA CIDADE É COMO UM LIVRO QUE O ARTISTA LÊ E REESCREVE

Em muitos dos poemas de Cecília Meireles, quem cria a partir da experiência de deslocamento no espaço transmuda-se na realidade circundante, como no poema “Arco” em que o artista é igualado ao vento, elemento do mundo natural. No contexto, Cecília Meireles dispensa o recurso da conjunção comparativa e desenvolve a metáfora com o verbo “ser”, reafirmando a hipótese levantada acerca de seu projeto poético, em que se evidencia a comunhão entre o ser e a natureza (Mello 2006: 16). Vejamos o fragmento:

Vede!
E era o vento.
O vento sonhado, apenas.
Ali está preso o vento que sempre foge...

A pedra, que não se move, ondula.
Dança. Para sempre.

E a mão do artista, há muitos séculos,
é também vento.
(Meireles 2017: 43)

O trecho elabora uma ideia de espaço inacabado, no qual o artista intervém, agindo sobre as dinâmicas de tempo que compõem a cidade. É um entendimento do espaço urbano como “construção permanente” do ser humano “através do seu trabalho” (Santos 1986: 119). Como criações humanas, os objetos arquitetônicos, aqui representados pela pedra, influenciam “o sentimento humano”, para usar a expressão de Yi-Fu Tuan (1983: 119). Segundo aponta o geógrafo chinês, “O meio ambiente construído, como a linguagem, tem o poder de definir e aperfeiçoar a sensibilidade. Pode aguçar e ampliar a consciência. Sem arquitetura, os sentimentos sobre o espaço permanecem difusos e fugazes” (Tuan 1983: 119).

A antítese formada entre pedra e vento abre-se para a compreensão de uma “memória maleável” (Le Goff 2013: 428) e capaz de agir, continuamente, sobre o presente. O vento, como imagem para o trabalho artístico, “o vento sonhado”, que é também a “mão do artista”, preserva os significados do mundo material equilibrado entre movimentos de ruína e preservação, sendo o próprio trabalho do artista uma realidade passível ao desaparecimento: “preso o vento que sempre foge...”.

O poema carrega um sentido metalinguístico, seu título referencia a forma arquitetônica e, ao mesmo tempo, o próprio poema, arco tencionado por uma força de contrários (Paz 2015). Nesses *Poemas Italianos*, há o desenvolvimento de uma consciência histórica, artística e metafísica a partir dos ditos e não ditos do espaço modificado pelo ser humano, o espaço em construção. Portanto, o poema lírico é ocasião para a irrupção da realidade simbólica que constitui as cidades para além da materialidade, conforme propõe João Antônio de Paula:

Falar das cidades é falar de uma amplíssima realidade que, sobretudo, deve ser tomada como complexidade, como diversidade econômica, ambiental, cultural, urbanística, arquitetônica, política e social. As cidades são tanto os dados imediatos de suas materialidades, quanto o impalpável dos sonhos, dos desejos. Essas cidades imaginárias são dimensões paralelas, evocadas pela fantasia e, no entanto, tão reais quanto as cidades de pedra e cal, na medida em que são o fermento e o instrumento da transformação, da busca do melhor modo de viver, mais solidário e prazeroso. (2006: 21)

O poema reinscreve o discurso da cidade, pois “ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem” (Gomes 1994: 34). Isso se dá através de uma escolha de imagens que privilegia aquelas que pensam a realidade de maneira condensada e sugestiva, como requer a natureza do poema lírico, reforçando a contribuição da literatura para a formação do conhecimento.

Interessa-nos observar como a pedra elabora a significação dos poemas pertencentes ao livro cujo título é marcado pelo gentílico, carregando as marcas identitárias de uma cultura. Cecília Meireles escreve a partir de um território, o italiano, mas sem se desenraizar de seu contexto social brasileiro. Vale lembrar que *Romanceiro da Inconfidência* foi publicado no mesmo ano em que a poeta esteve na Itália, ou seja, 1953, momento de intensa consciência historiográfica, investigativa e criativa na vida da escritora, como se percebe na sequência de viagens a Minas Gerais durante quase dez anos, para realizar pesquisas sobre o passado histórico, literário e cultural das cidades mineiras, que deram origem a crônicas, poemas e correspondência, esta inédita no Acervo de Escritores Mineiros (FALE/UFMG). Nesse contexto, a imagem da pedra e seus derivados, o ritmo e os significados são os fios com os quais Cecília Meireles tece sua paisagem urbana, cuja natureza remonta ao entendimento de Michel Collot sobre a paisagem, literária, isto é, algo indissociável “das estruturas semânticas e formais da obra” (2013: 55); Cecília Meireles, em sua obra, reúne a imagem do mundo e a imagem do eu.

De acordo com Moisés (1996), na poesia moderna, a paisagem é formada pelo movimento de interação entre o dentro e o fora, em contraste com a maneira unidirecional como a paisagem, principalmente a natureza, fora compreendida em outros momentos. Antes de adquirir dimensão filosófica com o romantismo, a natureza predominou, por muito tempo, como interlocutor ideal do poeta ou mero cenário neutro onde a reflexão se situa (Moisés 1996: 38). Em poesia moderna, é possível que o sujeito lírico não se manifeste, e a realidade em si seja a expressão do poético que o poeta deseja comunicar. Sobre isso, Moisés comenta:

Tendo evoluído ao longo dos séculos, tendo-se beneficiado dos exageros da revolução romântica, a poesia da natureza, no Modernismo, nos ensina, entre outras coisas, que nada é poético em si, nem dentro nem fora do poeta. A qualidade poética nasce com o poema e depende do modo como o poeta encara a si mesmo, em sua relação com as coisas circundantes. E depende também, é claro, do modo como tudo isso é concretizado em palavras. (1996: 40)

No campo da literatura, a tarefa crítica de ler uma paisagem passa pela consideração da “própria letra do texto”, dos “significantes gráficos e fônicos”, portanto, as estratégias que vinculam forma e significação são meios para a criação de uma imagem do mundo (Collot 2013: 61). Nesses poemas de Cecília Meireles, predomina o uso do verso livre, demarcando seu lugar na poesia moderna, caracterizada pela investigação da linguagem (Perrone-Moisés 1998: 56).

Para Bakhtin, no espaço há sinais visíveis da “atividade criadora do homem”, onde o artista “decifra [...] os desígnios mais complexos [...] das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais” (1997: 244). A afirmativa parte de uma visão sobre o espaço “como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido” (Bakhtin 1997: 244). Nesse sentido, o sujeito lírico olha os muros de Roma, ou as pedras de Florença, e percebe as movimentações do passado e a potência criativa dos elementos espaciais no presente, estabelecendo um vínculo entre gerações, discursos, tendências estéticas, entre o eu e o mundo. No fragmento de “Pedras de Florença”, lemos:

Falo das pedras simples
dos frios cemitérios,
esses marmóreos livros
de tão polidas páginas,
dessas letras de adeuses,
de eloquente saudade,
tão comovida e terna
gentileza das lágrimas.
(Meireles 2017: 126-127)

O trabalho da poeta remonta a uma experiência com a cidade, a um “sentimento do lugar”, num caminho aberto pelos românticos (Candido 2007: 379), que conduz o ser à criação, à elaboração da memória. Assim, o poema que trata de um espaço de memória é um poema voltado para si mesmo, numa tentativa de manter-se vivo e re-encarnando-se na história entre os grupos humanos, mediante o ritmo e a metáfora.

Pouco estudado pela crítica, *Poemas Italianos* reúne temas e soluções estéticas, que revelam o amplo conhecimento de Cecília Meireles sobre o acervo da antiguidade clássica: mitos, símbolos, eventos históricos, santos, imperadores, tendências artísticas e marcas geográficas dos povos do Mediterrâneo. Mas há também uma manifestação do ordinário e do prosaico, como um guia turístico que confessa ao eu poético uma dor de dente, ou a figuração de uma velha florista enrolada em seu xale roxo.

Além disso, no livro, é patente “o olhar da autora, preocupado com a transfiguração das experiências e da percepção das artes, durante sua estada na Itália”, tal como aponta Passos (2007: 85). É a partir desse cenário que consideramos a escrita da pedra em Cecília Meireles.

CORPOS DE PEDRA: FIGURAÇÕES DA PAISAGEM

É nítido nos poemas o interesse da poeta pelas vivências e identidades dos lugares visitados, pois seu olhar é de alguém que contempla, indaga e reflete. A paisagem urbana, na poética de Cecília Meireles, é confrontadora e desconcertante, ela faz pensar, provoca assimilações entre a voz lírica e os objetos cantados, e essas características se tornam seu modo de expressão do mundo. A pedra, como figura da paisagem, integra essa trama entre “vida e linguagem”, conforme Célia Pedrosa (2002: 93) observa na poesia de Drummond, e segundo a mesma crítica: “Ao mesmo tempo forte e delicada, simples e multifacetada, móvel e permanente, a pedra, como a poesia, indica ainda e também duplamente, uma experiência de vida e de linguagem em que o apelo da matéria e do presente não se confunde com fastio e descredito, mas que, ao contrário, seja capaz de produzir quimeras” (2002: 93).

A escrita de Cecília Meireles escava as cidades italianas, marcadas por um passado de glória e ruína, evoca a história dos lugares e “neles integra elementos míticos ou imaginários que afirmam o ilimitado da vida contra uma experiência que a cada momento reafirma o real da morte” (Gouveia 2007: 113). Nessa poética, segundo Gouveia, “[é] frequente um cruzamento de alusões que provêm de campos diferentes – arqueologia, arquitetura, pintura, música, literatura, costumes, tradições, folclore, filosofia, religiões, fazendo dela uma viajante por saberes e culturas” (2007: 121).

Assim, a pedra torna-se porta-voz de uma realidade complexa e absoluta, porém frágil, apreensível apenas por recortes, como ao que a metáfora serve. Conforme lanelli (2017: 13) pontua, “poeticamente, Roma é a cidade mais visitada no livro”, portanto ela fornece um manancial superficial e subterrâneo ao exercício criativo da

escritora. Nísia Floresta (2018), que também foi uma viajante, em seus *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia*, comenta o valor da cidade para as artes e para as humanidades:

Ver Roma como merece ser vista é doar a nosso espírito um sólido alimento [...] Roma, formidável colosso dos antigos tempos [...] oferece hoje e oferecerá sempre o interesse mais profundo àqueles que querem dedicar-se a amplo estudo, seja sobre artes, seja sobre todas as outras produções do espírito humano, das quais ainda existem modelos imortais. (2018: 245).

No poema “Muros de Roma”, que traz o tema dos mortos, Cecília Meireles evoca a imagem das pessoas que construíram a *urbe*, em uma mescla com as formas do espaço que é o da cidade de Roma, erguida com mão de obra escrava na fase áurea do Império Romano.

O texto apresenta-se num movimento cumulativo de descrições com abundância de substantivos e adjetivos, culminando em uma indagação de ordem metafísica. A impressão é a de um contraste entre leveza e dureza elaborado com o auxílio dos verbos e do som. O eu lírico, como um arqueólogo da paisagem, questiona sobre a durabilidade da presença humana desenterrada por sua ação criativa, chamando atenção para a durabilidade da própria experiência poética. Abaixo, lemos o poema na íntegra:

Muros de Roma

Nos muros da urbe desenham-se as árvores
amarelas, ferrugentas, frágeis,
quase fósseis.

Nos muros da urbe desliza o sol da tarde
fria, coroada de vento:
esta límpida e frívola tarde atual.

Nos muros da urbe desenham-se velhas mãos;
mãos de barro e fogo, mãos sem nome,
que ainda não aprenderam a dormir completamente.

Nos muros da urbe, as mãos perpassam, grossas e ágeis,
com negras unhas, duras veias: – perpassam, contornam,
apalpam, calculam aprumo e nível.

Nos muros da urbe, dourados de sol,
deslizam as mãos póstumias, douradas de terra.

Umas com as outras conversam as mãos por cima dos muros.
Lembranças do trabalho antigo.
Saudade de construir.

Nos muros da urbe desliza a sombra dos sonhos de hoje,
de horas velozes,
na límpida e frívola tarde atual.

Quando dormirão as mãos diligentes
dos incansáveis antepassados?
(Meireles 2017: 91)

A organização das palavras no poema segue um ritmo de imersão no espaço. Nas duas primeiras estrofes, as imagens das árvores e do sol impressas nos muros surgem em golpes curtos, marcados pela enumeração, pela aliteração dos fonemas /t/ e /d/, além da acentuação. É como se o eu lírico expressasse o mundo exterior com pinceladas duras sobre um quadro.

Os verbos desenhar e deslizar unem-se às cores, num campo semântico que referencia a pintura: “amarelas”, “ferrugentas”, “límpida”, “negras”, “dourados”, “douradas”, “sombra”. Essa impressão de dureza permanece ao longo do poema, em contraste com a presença de versos longos e palavras como “desliza”, “velozes”, “sonhos”, “frágeis”, “vento”, cujos sentidos nos direcionam à leveza, de maneira que se evidencia a intencionalidade de uma atmosfera barroca de oposições. Quanto a essa atmosfera, destaca-se a presença dos vocábulos “sombra”, “barro” e “negras”, e seus opostos, como “amarelas”, “sol”, “límpida” e “douradas”. O recurso estético coaduna o direcionamento temático daquilo que se oculta e se mostra na paisagem urbana, luz e sombra, os muros e os mortos que os construíram.

A imagem das mãos destaca-se no poema: trata-se de uma sinédoque, que a poeta usa para representar os trabalhadores, substituição do todo pela parte. Cecília usa uma metáfora “consagrada pelo tempo” (Borges 2000: 32), pois é comum ouvirmos a expressão “mão de obra” em menção aos trabalhadores e operários. O acontecimento é um encontro de tempos em que as mãos trabalham: “apalpam, calculam apumo e nível”, e revivem a experiência humana: “Umas com as outras conversam as mãos”; “Saudade de construir”.

O eu lírico é testemunha desse despontar do passado na cidade, do que passamos também a ser testemunhas no ato de leitura ou escuta. A artista decifra as marcas das relações humanas no espaço (Bakhtin 1997) e nos leva a sentir uma interação entre os corpos e os muros de Roma, pela seleção de palavras: “nos muros da urbe”, “mãos”, “veias”, “unhas”. Interessa observar que Roma é lembrada por seus muros, os quais remetem ao contexto do Império e sua extensa história de invasões e demarcações de território. Um muro é algo que “separa um lugar do outro” (Ferreira 2010: 522), demarcando valores no espaço. O uso do vocábulo como motivo de cria-

ção artística revela a intencionalidade de Cecília Meireles de dialogar com a história da civilização romana.

As palavras “amarelas”, “ferrugentas”, “fósseis”, “velhas”, “póstumas”, “lembranças”, “saúde” e “antepassados” imprimem temporalidade na paisagem. O eu lírico questiona-se sobre a reverberação da força de trabalho, em outros tempos, e, ao constatar essa permanência que se reatualiza em imaginação e trabalho artístico, reflete sobre o limite entre eterno e efêmero, representado pela força significativa da palavra “muro”.

Ao levar os mortos para o poema, a poeta reflete, finalmente, sobre a temporalidade do próprio poema em relação à história: “Quando dormirão as mãos diligentes?”. Nesse texto, Cecília Meireles traz a lume aqueles que ficaram à margem da história e da lembrança perpetuada pelos poderosos por meio da pedra e os realoca num “lugar de memória”, onde é possível ver bloqueado o “trabalho do esquecimento”, conforme a expressão de Nora (1993: 22).

Em “Via Appia”, essa leitura do espaço italiano é mediada pela figura dos trabalhadores que o construíram: “Pedras não piso, apenas: / – mas as próprias mãos que aqui as colocaram, / o suor das frentes e as palavras antigas” (Meireles 2017: 166).

Há, no poema, um eu lírico em movimento pelas ruínas da cidade. Sua percepção do espaço abrange desde a materialidade, “as pedras”, até a intervenção dos sujeitos em sua edificação. Note-se o uso da sinédoque: “as próprias mãos que aqui as colocaram” (grifo nosso). A pedra é, mais uma vez, associada ao corpo, de modo que Cecília Meireles dialoga com a tradição ocidental, conforme apontamos anteriormente. Os vocábulos “suor” e “palavras” dão relevo à humanização do espaço.

O poema nos dispõe ante uma troca “entre o dentro e o fora” e dá a ver “o intercâmbio entre as perplexidades interiores do poeta e as sugestões da paisagem, ou recortes da paisagem, sobre os quais ele lance os olhos” (Moisés 1996: 40). Na última estrofe do poema, a voz poética prolonga-se em outros seres, a partir da palavra. O “ritmo evocador” (Gouvêa 2008: 137) reconstrói imagens do passado, as quais despontam, eclodem, afloram na experiência da paisagem. Mas é um passado que ilumina o presente, vai além da ruminação, faz a voz lírica confrontar-se com a alteridade. O individualismo cede lugar à cosmovisão de unidade entre ser e mundo. Vejamos o fragmento: “Pois não sou esta, apenas: / – mas a de cada instante humano, / em todos os tempos que passaram. E até quando?” (Meireles 2017: 166).

O signo da pedra é frequentemente evocado nos *Poemas Italianos* não apenas como objeto da paisagem em ruínas, mas como símbolo da figura humana, em que se imprime a passagem do tempo, veja-se a assimilação entre as mãos e a pedra, que também aparece em “Muros de Roma”.

A representação do trabalho aparece como marca de uma leitura da cidade e também está presente no poema “Os aquedutos”, em que a poeta ressignifica o monumento italiano. Abaixo, lemos:

Pela campanha romana caminham os aquedutos.
Grandes passadas de pedra de horizonte a horizonte.
Despedaçados aquedutos, velhos escravos de mãos dadas
que um dia transportaram a água eternamente livre.

Os séculos dividiram em grupos a fileira contínua,
quebraram as algemas, interromperam o trabalho.
A água, que corria, parou.
Eles, parados, ainda caminham.

Ainda caminham pela campanha romana os aquedutos em ruína
dia e noite, dia e noite, nas quatro estações do ano,
até que seja dissipada a última pedra.
Agora conduzem a memória dos tempos e dos homens,
o pensamento dos viajantes que o contemplam,
a lição da vida, nos velhos, inutilizados arcos...

Ó sonho, ó projeto, ó seculares inaugurações!
(Meireles 2017: 117)

A imagem das mãos repete-se nesse poema, cuja unidade temática é dada pela analogia entre o monumento romano, em ruína, e a realidade orgânica de um corpo humano, por isso o recurso estético que mais se destaca é o da prosopopeia. Cecília Meireles cria um jogo de sentidos entre a função histórica dos aquedutos – qual seja a de distribuir água a diferentes zonas da cidade – e a transfiguração dos canais em gigantes trabalhadores vivos.

O advérbio que inicia a terceira estrofe estabelece uma relação temporal com a primeira, de modo que podemos vivenciar uma experiência de transformação e permanência da cidade. Os aquedutos resistem ao tempo e, por isso, “ainda caminham”, embora, na cidade moderna, passem a não mais conduzir água, mas “a memória” da civilização romana e “o pensamento dos viajantes”, que extraem da paisagem lições e reflexões. Nesse último aspecto, a poeta se autorreferencia como viajante que cria a partir da percepção.

O poema produz um efeito de movimentação com as palavras “caminham”, “passadas de pedra de horizonte a horizonte”, “mãos dadas”, “transportaram”, “livre”, “dia e noite, dia e noite”, “conduzem”. O eco em “horizonte” e “dia e noite” são expressões de deslocamento, sendo a primeira, também, um recurso de composição da paisagem, que não é apenas a da campanha romana – referência espacial ao território italiano –, mas a do poema escrito em versos longos, de forma a representar a amplitude do monumento em ruína. Os aquedutos tornam-se matéria poética de uma reflexão sobre a ação humana no espaço, sobre a ambição da civilização romana, a memória e a atividade criativa ligada à percepção.

A paisagem dos poemas italianos aqui assinalados não pertence ao inexplorado ou às regiões selvagens das primeiras paisagens românticas, mas figura o espaço urbano. É a paisagem das cidades italianas conhecida, no restante do mundo, pelos cartões-postais e enciclopédias, fora as marés de turistas que avançavam com suas máquinas fotográficas sobre a Itália, conforme notou Meireles em suas crônicas de viagem. Mesmo assim, é uma paisagem profunda, de dimensões simbólicas, ocasião para reflexões existenciais e criativas. Afinal, conforme Brandão (2006: 10), a cidade abriga o imaginário, a memória, o simbólico e o encontro de pessoas, tempos e espaços. Segundo aponta Ianelli, as cidades que a poeta escreveu compõem-se de uma “sobreposição de tempos e lugares” (2017: 17).

Poemas Italianos revela a releitura de Cecília Meireles para a cultura da Itália, sob o ponto de vista de uma artista-viajante, sujeito “enredado em afetos” (Meireles 1999: 101), que reconhece, na cidade, a alteridade que lhe é pertencente. A pedra, nesses poemas, figura as dinâmicas de construção do espaço urbano e demonstra o trato com o imaginário e uma consciência historiográfica sobre um território atravessado por silenciamentos.

Os poemas são, em última análise, uma invenção da paisagem. Desse espaço elaborado pela poeta ficam de fora as faces de ideal revolucionário e de berço do fascismo, que foram ligados à Itália em diferentes épocas, anteriores à viagem realizada por Cecília Meireles. Os poemas carregam reflexões metafísicas, metalinguísticas, históricas e míticas por meio de suas metáforas, símbolos, imagens, ritmos e tendências discursivas, que sugerem uma viagem no espaço e no tempo. Além disso, eles trabalham com a transfiguração da função histórica dos monumentos e com a dialética entre sujeito e paisagem.

OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. “O espaço e o tempo”. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 243-276.

BIZZARI, Edoardo. Prefácio. Cecília Meireles. *Poemas Italianos*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1968. 5-6.

BIZZARRI, Eduardo. Cronologia e notas. Cecília Meireles. *Poemas Italianos*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1968. 151-157.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. Leila Vilas Boas Gouvêa, org. *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2007. 13-32.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite, org. *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; IEAT, 2006.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1975-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. Cecília Meireles. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. xi-xxvii.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FLORESTA, Nísia. *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia*. Trad. Maria Selma C. L. Pereira. Natal: IFRN, 2018.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GOUVEIA, Margarida Maia. As viagens de Cecília Meireles. Leila Vilas Boas Gouvêa, org. *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2007. 111-127.
- HIGA, Mario Auriemma. *No meio do caminho: figurações da pedra na moderna poesia latino-americana*. Tese (Doutorado em Latin American Studies) - Graduate School of The University of Texas at Austin, Austin, 2009.
- IANELLI, Mariana. “A Itália de Cecília”. Cecília Meireles. *Poemas Italianos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2017. 11-17.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 7. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônicas em geral (1953)*. Leodegário A. de Azevedo Filho, org. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MEIRELES, Cecília. Pequenas notas. *Cecília Meireles: crônicas de viagens, 2 (1953)*. Leodegário A. de Azevedo Filho, org. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 95-99.
- MEIRELES, Cecília. *Poemas italianos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2017.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles. Ana Maria Lisboa de Mello & Francis Utéza. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006. 13-149.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “Paisagem, natureza”. *Poesia não é difícil: Introdução à análise de texto poético*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996. 35-46.

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

PAULA, João Antônio de. “As cidades”. Carlos Antônio Leite Brandão, org. *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Lembranças de Cecília Meireles em Poemas italianos. Leila Vilas Boas Gouvêa, org. *Ensaíos sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/FA-PESP, 2007. 81-95.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

JOSÉ DE ALENCAR E A PAISAGEM ATRAVÉS DE UM DIORAMA

Ana Maria Amorim Correia¹ (CECIERJ)

RESUMO: Destacado nome do Romantismo brasileiro, José de Alencar, em suas lendas indianistas, retrata um passado brasileiro destacando a natureza do país. Com um elogio à nação e elevação da origem do brasileiro, o autor pinta as paisagens nacionais. As associações das paisagens com o ensejo de enobrecer o país são características de *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Este artigo aproxima a construção de paisagem dessas obras à formação de dioramas, recurso em ascensão dos museus naturais do século XIX. Nas cenas indianistas, as paisagens compõem um dispositivo museal com as suas descrições e escolhas de elementos. Nos aspectos formais também encontramos estes elementos nas narrativas e em seus paratextos.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagens; Dioramas; José de Alencar; Indianismo.

JOSÉ DE ALENCAR AND THE LANDSCAPE THROUGH A DIORAMA

ABSTRACT: As a prominent figure in Brazilian Romanticism, José de Alencar portrayed the Brazilian past through his Indianist legends, emphasizing the nation's natural beauty. By extolling the country and celebrating its origins, the author skillfully depicted vibrant national landscapes. The association of these landscapes with the noble purpose of elevating the country is a distinctive feature of works such as *Iracema* (1865) and *Ubirajara* (1874). This article examines the construction of landscapes in these works in relation to the formation of dioramas, a resource that gained popularity in the natural history museums of the 19th century. Within the Indianist scenes, the landscapes function as a museal device, characterized by detailed descriptions and carefully selected elements. These elements are also discernible in the formal aspects of the narratives and their paratexts.

KEYWORDS: Landscapes; Dioramas; José de Alencar; Indianism.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023. 2-8868-3728

¹ amorimanamaria@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8868-3728>



LACUNAS NA PAISAGEM BRASILEIRA

Em *A lâmpada da memória*, publicado em 1849, o crítico de arte britânico John Ruskin detalha uma paisagem dos Alpes suíços. Descrevendo as sublimes belezas que naquela cena encontra, Ruskin se propõe a pensar como seria se estivesse não mais em solo europeu, e sim americano. Todo o viço da beleza que estava admirando é substituído por uma densa escuridão:

Seria difícil conceber uma cena menos dependente de qualquer outro propósito do que de sua própria beleza séria e erma; mas o autor se lembra bem do repentino vazio e frieza que foram lançados sobre ela quando tentou, para identificar mais precisamente as fontes de sua magnificência, imaginá-la por um momento como uma cena de alguma floresta nativa do Novo Continente. As flores imediatamente perderam seu brilho, o rio a sua música; as colinas tornaram-se opressivamente desoladas; o peso dos ramos da floresta escurecida mostrou quanto do seu poder anterior dependera de uma vida que não era sua; quanto da glória da imortal - ou continuamente renovada - criação é um reflexo de coisas mais preciosas do que ela para serem lembradas, em sua renovação. Aquelas flores sempre a desabrochar e ribeirões sempre a correr tinham sido tingidos pelas cores profundas da persistência, do valor e da virtude humanas; e as cristas das colinas escuras destacadas contra o céu vespertino mereceram uma veneração mais profunda, porque suas sombras distantes se projetavam a leste sobre a muralha de ferro de Joux, e sobre a torre quadrada de Granson. (Ruskin 2008: 53)

O contraste das paisagens que menciona se ancora, como dito ao final da citação, em construções humanas: os medievais Forte de Joux e Castelo de Grandson. A persistência da marca humana se eleva como uma diferença entre as paisagens do Novo e Velho Mundo. Assim, as ruínas passam a se configurar como uma elevação, sendo capazes de imprimir o aspecto histórico e de revelar a antiguidade do que se percebe. Isto seria algo não visto na natureza americana, que se degrada e retorna a um ciclo meramente biológico, sem carregar memória em suas paisagens. Na percepção de Ruskin, a sensorialidade de uma paisagem, como as cores de suas folhagens e as músicas de seus rios, são possíveis a partir da composição com criações humanas.

A citação de pontes, muralhas e torres não é um mero acaso. O romântico século XIX é marcado pelo processo de formação de nações e pela afirmação de suas identidades. A forma de concretizar um sentimento nacional passa pela criação de um passado consistente, capaz de criar o sentimento de pertença daquela comunidade, que compartilha essa distante jornada em comum: um pacto no qual “todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido coisas” (Renan 1997: 6). O longo passado responde ao anseio de história sólida e homogênea e, assim, emerge o papel central dos patrimônios, que funcionam como livros líticos, arquivos, testemunhos. Bem ilustrando este aspecto, o século XIX assiste ao aumento de interesse das nações europeias pela arquitetura medieval, “que fora

desconsiderada durante séculos, dando origem a vários estudos sobre o tema nos anos 1820 e 1830. Por muitos ela era encarada como uma verdadeira manifestação do gênio nacional” (Kühl 2000: 11).

Do outro lado da materialidade humana dos monumentos estaria a orgânica natureza. A expressão da natureza como um negativo do aspecto humano, uma cisão, fundamento da modernidade, porém, encontra ranhuras. Um curioso exemplo está na leitura que Joseph Dalton Hooker, naturalista inglês, faz de uma paisagem. Relata Alan Bewell que o viajante, avistando um túmulo, percebeu a presença europeia não apenas pela lápide de um francês ali enterrado, mas também por conta da flora que cercava a região. As espécies que ali estavam semeadas só poderiam ter crescido naquele solo se levadas por povos de outros lugares, regiões originárias daquelas plantas. No caso, Hooker reconhecia a vegetação europeia na Nova Zelândia. Assim, tanto milenares fortalezas quanto arbustos são documentos, expressam memórias: “Para Hooker, uma paisagem era tanto um documento da história colonial quanto uma guarnição, uma fazenda ou um entreposto comercial, e uma atenção especial às plantas que estavam ‘literalmente’ na paisagem poderia fornecer acesso a uma história que não estava disponível para alguém não treinado em botânica”² (Bewell 2016: xii)

Em Ruskin, há uma elevação da cena da natureza pela presença de monumentos humanos. Em Hooker, o humano atravessa a leitura da natureza, pelo viés da catalogação botânica. Em ambos casos, estamos diante de um “espaço percebido e, portanto, irreduzivelmente subjetivo”, conforme Michel Collot conceitua a paisagem (2013: 26) - a subjetividade dos indivíduos produz distintas formas de ler as paisagens, evidenciando a postura cultural, a criação humana da natureza e dos seus quadros. É importante ressaltar que nenhum deles se propõe a negar a cisão humano-natureza, mas demonstram leituras possíveis de paisagens. Ou seja, as concepções de algo que enobrece ou que falta (a paisagem com ou sem monumentos), as características sentientes colocadas como intrínsecas a um bioma ou espécie (a floresta tropical como perturbadora), a leitura através de uma abordagem científica (acessar a nacionalidade de uma árvore por um catálogo botânico, agrupar espécies em famílias) estão, todas, submetidas a aspectos culturais de quem observa e define as paisagens.

Deste lado do Atlântico, o Oitocentos atravessa questões em comum. O desafio dado ao Brasil era ser Brasil. Com a independência de Portugal, em 1822, a identidade nacional é a afirmação do elo em comum e, também, das diferenças da antiga metrópole. Dentro de tais discussões, há o papel da literatura, seja para dar a expressão de tais singularidades, seja para poder representar o épico brasileiro, o seu mito de origem. Esta é uma característica do Romantismo: “poucas vezes institui-se tanto na necessidade de afirmar-se a particularidade brasileira como durante o período de predomínio das ideias românticas” (Ricupero 2004: 85). As particularidades brasileiras, é bom ressaltar, passam necessariamente pelo padrão de qualidade europeu. O país pode até encontrar formas de pensar o seu passado de forma elevada sem ter patri-

² To Hooker, a landscape was as much a document of colonial history as a garrison, a farm, or a trading post, and close attention to the plants that were ‘literally’ in the landscape could provide access to a history that was unavailable to someone untrained in botany.

mônios líticos, mas sem negar o paralelismo com as construções medievais e, ainda, desejando encontrá-los em expedições. Soluções serão encontradas.

No caso brasileiro, as lentes de Ruskin devem ser ponderadas: a paisagem nacional precisa destituir o terror das densas copas de árvores e substituí-lo por um nobre sentimento nacional, configurando outra forma de leitura de sua natureza. Não há discordância com a necessidade de uma longevidade expressa em patrimônios, mas este recurso precisa ser distinto, até mesmo porque, para decepção das expedições realizadas com a esperança de encontrar cidades perdidas, o Brasil não possuía construções líticas do quilate desejado do padrão europeu. Como Hooker, o país também precisava reconhecer a nacionalidade de sua natureza, como nas agora exitosas expedições que preencheram coleções de museus nacionais. Em uma harmonia possível: o Brasil precisava catalogar sua natureza, expressar sua longevidade, evocar sua beleza, conectá-la a um sentimento de nação e, ainda, elevá-la a um caráter de patrimônio. Um projeto difícil, mas possível no correr da pena romântica de José de Alencar.

PAISAGEM-DIORAMA

As lendas indianistas de José de Alencar, *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), refletem os aspectos mencionados. As obras, consideradas, pelo autor, como irmãs, trazem protagonistas indígenas em tons épicos da formação nacional: em *Iracema*, a história do primeiro cearense, Moacir, fruto do amor da tabajara com o português Martim; em *Ubirajara*, a formação da guerreira nação dos Ubirajaras, que será encontrada pelos portugueses na época do descobrimento. No célebre *O Guarani* (1857), o aspecto de epopeia brasileira também é presente, porém com o indígena deslocado do aspecto de nação: Peri não é relacionado ao seu povo. Ainda que o nome da obra-protagonista seja designado nesta alusão, os Guarani não constam como personagens e não são apresentados os elos de pertença. Na crítica, a junção temática é consagrada: José Guilherme Merquior considera a tríade um único “poema sobre a fundação mítica do Brasil” (2014: 150) e a etiqueta do indianismo alencariano trata as três obras nesse único conjunto. Porém, por mais que as semelhanças das obras sejam evidentes, esta distinção entre o folhetim-romance e as duas lendas-romances provoca quadros diferentes. A disposição dos aspectos naturais nas lendas - isto é, não-humanos, o que inclui, nesta visão romântica, os indígenas - evoca paisagens com aspectos museais, o que provoca uma leitura destas enquanto parte integrante de dioramas, delimitadas por suas molduras.

Em *Iracema*, por exemplo, temos a sobreposição entre dois personagens na natureza brasileira. É o caso de Jatobá, nome do guerreiro pai de Poti, que morreu em combate. No encontro do amigo Poti com o português Martim, uma frondosa árvore de jatobá é apresentada em semelhança ao seu pai, com as qualidades absorvidas de um no outro. O mesmo acontece com o avô o indígena, que mora sozinho, em sua velhice, na serra que levará seu nome. Batuireté é assim referenciado na narrativa:

“Foi ele que veio pelas praias do mar até o rio do jaguar, e expulsou os tabajaras para dentro das terras, marcando a cada tribo seu lugar; depois entrou pelo sertão até à serra que tomou o seu nome” (Alencar 2015: 110). A mescla entre memória e natureza faz com que seja projetada a questão da memória na geografia do país. Com o testemunho deslocado para tais elementos, eles irrompem como possibilidades de monumentos, de patrimônios.

Sobre o aspecto de catalogação, as lendas formam as paisagens e destacam, nestas, seus elementos. Assim, quando José de Alencar descreve uma cena, não raro vai recorrer a notas de rodapé para explicar ao leitor um termo referente a uma árvore, um animal ou um costume indígena. Em *Ubirajara*, por exemplo, é descrita a seguinte cena: “De repente o rouco som da inúbia reboou pela mata; os filhos da serra estremeeceram reconhecendo o estrídulo do búzio guerreiro dos pitiguaras, senhores das praias sombradas de coqueiros” (Alencar 2001: 60). A inúbia ganha uma explicação ao leitor, que é informado que se trata de uma trombeta de guerra. Este recurso explicativo das notas, etiquetando os conteúdos para o leitor, será recorrente em ambas lendas. Assim, há um espaço no qual corre a narrativa de forma fluida, sem o estranhamento dos objetos, rituais, flores, árvores e animais, e há um outro espaço, nas notas de rodapé, que serve como um dicionário de significados, etimologias e contextos. Assim, as lendas possuem paisagens com recursos didáticos disponíveis, como um livro de biologia faria com as ilustrações botânicas.

Podemos também pensar as paisagens a partir de uma equivalência das narrativas com os recursos dos museus naturais. Se ao caminhar pelas galerias de uma exposição de um museu, o visitante encontra em displays os objetos de uma determinada cultura e, conjuntamente, acessa o significado ou composição material daquele objeto através das etiquetas, o mesmo acontece nas obras alencarianas: um objeto de outra cultura, ao ser apresentado, é acompanhado pela explicação em suas notas de rodapé. Um espaço é o da narrativa, outro é o da realidade. Este paralelo se repete em outros binômios: um espaço de brancos, outro de indígenas; um espaço de civilização, outro de barbárie; um espaço de razão, outro de natureza; um espaço de ciência, outro de superstição. Na forma, Alencar resolve esses polos, com o lugar do texto e das notas.

Pode-se afirmar, portanto, que, nas lendas, tem-se a formação de uma dupla narrativa, especialmente em *Ubirajara*, quando o escritor “vai um pouco mais longe e as notas possuem destaque maior do que o enredo” (Abreu 2002: 5). As notas de rodapé funcionaram como um elemento garantidor de uma realidade do enredo, como se as cenas tivessem passado por um processo de verificação. Ao ler o livro, o leitor está diante de cenas que bem detalham uma paisagem *real*: ao olhar o diorama, o espectador está diante de uma cena plenamente espelhada da *realidade*.

É importante frisar que as exposições de José de Alencar são propostas distintas das que concebem os gabinetes de curiosidades. Isto é, não se trata de uma junção sem contexto de objetos naturais e culturais considerados curiosos, excêntricos, disformes ou simplesmente interessantes. Os “objetos” da coleção alencariana possuem um contexto. A narrativa que está sendo contada integra um todo, uma

cena, fazendo parte de tecidos narrativos que são as próprias lendas. Os objetos não completam o sentido em si - ao contrário, estão situados. Assim, ao contrário dos gabinetes de curiosidades, estamos dentro de uma perspectiva de museus, com a linguagem das exposições que possuem a finalidade de expor dentro de contextos e histórias os conteúdos trabalhados. Dentro da linguagem museal do Oitocentos, podemos tomar de empréstimo os dioramas como comparação às lendas.

Os dioramas são recursos amplamente utilizados em museus de história natural com o intuito educativo de apresentar uma cena aos visitantes: “a palavra, inventada por Louis Dagarre em 1822, é inspirada no grego e significa etimologicamente ‘olhar através’, sugerindo assim a ideia de uma transparência do dispositivo em uma visão direta da realidade”³ (Étienne & Radwan 2018: 13). As formas possíveis de conceituar e fazer os dioramas são variadas. Junto ao desenvolvimento destes mecanismos, eram criados outros dispositivos para uso de imagens, com suas tecnologias conversando umas com as outras, a exemplo do uso de ilusões de óptica, encontrados em panoramas. Os dioramas, tais como consolidados dentro da linguagem de museus, são percebidos como cenários de um cotidiano, de um espaço natural. Assim, dentro dos museus, podemos ver vitrines que representam cenas de biomas, como uma família de leões em uma savana. Essa paisagem tridimensional criada busca uma ancoragem mais realista em sua proposta, com um intuito de se aproximar de uma suposta verdade objetiva das cenas. Um aspecto que colabora com este ensejo está no uso de animais empalhados ou de pertences humanos pilhados:

Mas, e nos museus de história natural, o que estava acontecendo durante esse período? Rogers et al. (2019) destacam que, antes de haver montagens como os dioramas nos museus, a taxidermia já era uma prática recorrente nessas instituições para expor os animais. De acordo com eles, a partir de meados do século XVIII e ao longo do século XIX, essa técnica foi sendo aprimorada de tal forma que, no decorrer do tempo, as representações dos animais nas exposições foram ficando cada vez mais sofisticadas – e certamente esse foi um dos fatores que favoreceu a introdução dos dioramas nas exposições. (Hutterer 2020: 21)

A linguagem do diorama, portanto, está neste contexto museal e de produção de realidades expositivas, podendo o escritor assumir um papel que aos poucos o mundo da arte passa a conceituar como curador. Recursos como os dioramas entrelaçam novas possibilidades de fazer paisagens, sendo a aproximação entre literatura e museu um de seus usos:

O quadro mecânico é um dispositivo de passagem. Tudo está contido nele. Ali se passa de um tempo a outro, de uma dimensão a outra. Ligação entre primeiro plano e fundo, entre retrato do cotidiano e imagem de terras longínquas, entre pintura e aparelho ótico, entre o real e a ilusão. Intersecção entre o quadro e o

³ Le mot, inventé par Louis Daguerre en 1822, est inspiré du grec et signifie étymologiquement ‘voir à travers’, suggérant ainsi l’idée d’une transparence du dispositif et d’une vision directe de la réalité.

cenário de feira, entre a literatura de folhetim e o museu de cera, entre a obra de arte única e a reprodução técnica, entre miniatura e arquitetura, entre o jogo de armar e a cidade. Passagem entre pintura e arquitetura e fotografia e cinema e urbanismo. (Peixoto 2004: 95)

Neste diálogo entre literatura e museus, diante dos aspectos citados de levantamento e catálogo, as lendas alencarianas têm suas paisagens em jogo duplo: são formadas como um todo e também como uma parte. As paisagens são pintadas com esmero pelo autor nos capítulos de *Iracema* e de *Ubirajara*, sendo criadas com as tintas nacionalistas, ao mesmo tempo em que elas pertencem a uma forma narrativa e a temáticas que as situam, na escrita alencariana, em um recurso museal, formando-se um vínculo entre paisagens-dioramas nas histórias e em suas formas. Assim, a totalidade das obras, abarcando suas notas, prefácios e posfácios, compõe uma escrita de museu na qual as narrativas ganham tintas de um dispositivo de diorama.

DETALHES DOS DIORAMAS

O tempo, nas lendas, olha para o passado. É um aspecto um tanto quanto óbvio: basta relembrarmos os contornos de epopeia que estas obras carregam, no ensejo de narrar a origem do primeiro cearense e da etnia justa e guerreira que habitava o Brasil antes de 1500. As propostas as condenam ao passado. Em *Ubirajara*, o aspecto do tempo é também realçado pela ausência do branco em quase todo o texto, visto que a história passa por uma noção eurocentrada. Diante de tempos sem história, sem eventos da humanidade ocidental, o calendário está em suspenso, com a passagem do tempo feita no relógio da natureza. Assim, os povos observam o passar dos dias, meses e anos, assistindo à geração “crescendo de tronco em tronco; e forma uma floresta de guerreiros, onde o último cedro se ergue mais frondoso e robusto, porque recebe a seiva de seus avós” (Alencar 2001: 67).

Uma outra forma de se pensar o passado nestas obras está na possibilidade de cantar o indígena em toda a sua pujança. Desta forma, José de Alencar consegue criar cenas nas quais os indígenas possuem inabaláveis virtudes e esplêndida beleza - o passado. Ao mesmo tempo, consegue o autor chamar a atenção, em suas notas de rodapé, sobre a decadência atual daqueles exemplares - o presente. O tempo contemporâneo do autor seria testemunha do fim de uma raça degenerada - isto é, a indígena. Para ser figurado como belo e grandioso, o indígena precisava voltar ao tempo primevo da história do Brasil. Serve, assim, para ser a origem do brasileiro, que herda suas mais dignas qualidades. No tempo contemporâneo do autor, serve apenas para ser uma ruína.

Os fins nos quais as lendas desaguam trazem também aspectos dos museus do século XIX e, especialmente, da contribuição de uma ciência em formação para esta área. Com as descobertas de fósseis, o Oitocentos enfrenta a crise de confrontar o tempo bíblico com aquele contado pelas evidências arqueológicas. O tema que pro-

vocava essa crise existencial das narrativas de gênese cristã era a possibilidade de haver extinção de espécies. O definitivo fim de uma criatura perfeita e criada por Deus trazia o desconforto da imperfeição e o entrave da explicação pelas letras sagradas. Mas aqui mais nos interessa ver a emergência do tópico da extinção, evocada como uma banalidade ao se pensar os povos indígenas do país. No percurso do progresso do brasileiro, tem-se o início indígena e a sua posterior aglutinação com o elemento português, com uma superação da primeira etnia. A partir do momento que as sementes do povo brasileiro são lançadas, a existência do indígena *puramente* indígena já se mostra como um desvio, sendo estes povos condenados ao fim. Inclusive cabe lembrar que nas lendas de Alencar não se faz a história do brasileiro com qualquer contribuição negra e, por isso, eles não são aqui abordados - o que, claro, faz parte do discurso racista do autor.

A extinção fornece novos aspectos aos museus. Os fósseis passam a compor suas galerias e atraem os olhares dos curiosos visitantes que observam ossadas de animais que já não existem no mundo. Este é um dos usos que os dioramas proporcionam: poder dizer que aquele que elabora tais dispositivos é o que está inserido no presente. Neste viés da história alencariana, o branco que monta o texto e o diorama, portanto o branco está na posição de sujeito e de presente. Os tempos passados não podem ser utilizados para retratar o sujeito hegemônico, pois este carrega a eternidade de sua pressuposta superioridade. As datações científicas, usadas para pensar o tempo no qual seres hoje extintos habitavam, emprestam às culturas retratadas em dioramas uma escala comum: são todos fósseis ou ruínas? As paisagens de Alencar, novamente, se comportam tal qual as paisagens de dioramas, nos afastando em tempo como quem afasta em vitrines.

ILUSÃO DIÁFANA

Uma outra obra do autor nos ajuda a ilustrar as paisagens em sincronia com os dioramas. Em *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872, José de Alencar conta a história de amor entre Ricardo e Guida. O protagonista Ricardo, advogado tentando firmar-se profissionalmente e financeiramente na capital, pratica um hobby: pintar a paisagem do Rio de Janeiro, como as matas da Tijuca. O momento em que encontra Guida pela primeira vez, após um longo detalhamento do autor sobre a mocinha, é assim narrado:

Eis o quadro original que Ricardo viu de relance. O vulto da moça, esclarecido por um raio do sol coado entre a folhagem, se estampava no fundo azul, com vigor de colorido e animação de tons admiráveis. Através da névoa sutil que há pouco envolvia seu espírito, o desenhista podia supor um instante que via uma paisagem de Delacroix através da ilusão diáfana de um diorama. (Alencar 1964: 26)

Assim forma-se a cena, tal como um quadro pintado com as sombras e os coloridos: uma paisagem que recorda a de um mestre da pintura. O autor associa a cena às aquarelas da natureza do romântico Eugène Delacroix. Pintores e suas paisagens são evocados com a presença de Guida, montada em seu cavalo, aludindo a um arranjo dos seus corpos. A mocinha e o animal estão dispostos neste palco: por uma ilusão habitam uma paisagem e formam um diorama. Nesta obra, o diorama é uma referência, sem alusões para além da descrição de tal momento na obra. Nas lendas, dioramas formam uma estrutura: os elementos expostos diante de uma curadoria, como se observa nos exemplares da natureza, e o paralelo da narrativa com as notas de rodapé, no papel de mediação.

Pintar a paisagem com as tintas de um Delacroix é um aspecto comum do Romantismo, translúcido como a citação do autor. Contudo, com o manejo dos demais elementos realizado por José de Alencar, a paisagem como uma projeção criada possui peculiaridades que não se encerram na borda de uma tela impressionista. A dinâmica da seleção dos objetos, a conscienciosa montagem dos corpos no palco, o sistema de iluminação preciso e a colocação da vitrine para o afastamento temporal do que se vê e de onde se vê também integram o fazer da paisagem do romântico. Estes aspectos reafirmam a característica da paisagem como uma criação cultural e expande este significado para abarcar uma concepção museal do outro: forma, José de Alencar, as paisagens entrelaçadas em dioramas.

OBRAS CITADAS

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas, 2002. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2002. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/276947?guid=1668463232137>.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Panda, 2015.

BEWELL, Alan. *Natures in translation: Romanticism and colonial natural history*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2017.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DIORAMAS em museus de ciências. *INCT-CPCT Divulgação Científica: Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz*. YouTube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hC5Ez1w38g>>.

HUTTERER, Rainer. Construir um diorama é uma tarefa multidisciplinar. Martha Marandino, Grazielle Scalfi & Barbara Milan. *Janelas para a natureza: explorando o potencial educativo dos dioramas*. São Paulo: FEUSP, 2020.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Viollet-le-Duc e o Verbete Restauração. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. *Restauração*. Cotia: Ateliê, 2000. 9-25.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

RENAN, Ernest. *Que é uma nação?* Trad. de Samuel Titan Jr. *Plural: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, p. 154-75, 1997.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê, 2008.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A NATUREZA EM LABIRINTO DE ESPELHOS EM A DESUMANIZAÇÃO, DE VALTER HUGO MÃE

Cinthia Limongi¹ (PUCSP)
e Vera Bastazin² (PUCSP)

RESUMO: O objetivo deste ensaio é discutir a maneira como a natureza da Islândia se revela na narrativa de Halla, protagonista do romance *A desumanização* (2017), do escritor português Valter Hugo Mãe. Recriada de forma mítica, a Islândia se inscreve por metáforas, tornando-se também ela uma personagem narrativa. A natureza também é espelho. Em processo de desdobramentos, natureza e personagens refletem-se mutuamente causando um efeito labiríntico que traz densidade poética ao texto. Espaços internos e externos, pela imaginação da personagem protagonista, se replicam e confundem, sugerindo imagens nas quais é impossível distinguir realidade e fantasia. Para analisarmos essa construção espelhada, recorreremos, principalmente, aos estudos de Gaston Bachelard referentes ao espaço, à imaginação e ao fogo como elemento para a construção poética. Também nos apoiaremos nas reflexões de Jorge Luís Borges sobre o conceito de labirinto. O objetivo maior do ensaio é contribuir com a fortuna crítica do autor e da obra, oferecendo uma abordagem crítica sobre a construção do espaço poético do romance em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Valter Hugo Mãe; A desumanização; espaço poético; imaginação poética.

Nature in a mirror labyrinth in *A Desumanização*, by Valter Hugo Mãe

ABSTRACT: The purpose of this essay is to examine how the nature of Iceland unfolds in the narrative of Halla, the protagonist of the novel “*A desumanização*” (2017) by the Portuguese writer Valter Hugo Mãe. In this mythical recreation, Iceland is metaphorically inscribed, assuming the role of a narrative character. Nature, in this context, serves as a mirror. As the narrative unfolds, nature and characters reflect each other, creating a labyrinthine effect that imparts poetic density to the text. Through the protagonist’s imagination, water, fire, earth, and air replicate and intertwine, forming images where the boundaries between reality and fantasy become indistinguishable. To analyze this mirrored construction, we primarily draw on the studies of Gaston Bachelard concerning space, imagination, and fire. Additionally, we incorporate Jorge Luís Borges’ reflections on the labyrinth concept. The primary objective of this article is to contribute to the critical reception of the author and the work by providing a critical exploration of the novel’s poetic space.

¹ cinthialimongi@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0007-4015-3705>

² vbastazin2@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-5584-9197>



KEYWORDS: Valter Hugo Mãe; *A desumanização*: poetic space; poetic imagination.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objetivo evidenciar como é construída a representação da natureza no romance *A desumanização*, do escritor português Valter Hugo Mãe (2017). Uma triste vila isolada na imensidão da Islândia é o espaço de onde Hallora, ou Halla, uma menina de 11 anos, narra suas experiências de dor no seio de sua pequena família, após perder a irmã gêmea, Sigridur. Halla inscreve seu luto em forma de prosa poética. A trama se desenrola em um cenário gélido e doloroso, de onde ela narra o fim da infância e o amadurecimento precoce a partir de sua primeira menstruação, do relacionamento amoroso com Einar, da gravidez, da perda do filho e da vingança por um crime cometido há muito tempo.

O ensaio destaca a Islândia – local do desenrolar da trama – sendo construída como um organismo vivo de linguagem que dialoga poeticamente com as personagens. As formações geológicas são construídas por metáforas, evidenciando um processo de humanização e desumanização dos componentes narrativos.

Elementos naturais e personagens se espelham de forma labiríntica pela narrativa em um fluxo contínuo, no qual o dentro e o fora se repetem infinitamente, impossibilitando distinguir-se realidade e fantasia. Esse labirinto imagético é composto, portanto, pelas personagens e pelos processos de humanização e desumanização que se inscrevem na linguagem e são os responsáveis pelo efeito poético do texto.

Para fundamentar teoricamente este trabalho, recorreremos ao filósofo francês Gaston Bachelard, mobilizando seus estudos sobre o espaço poético e o fogo, cujo papel tem destaque fundamental na narrativa, assim como as reflexões de Jorge Luís Borges sobre o conceito de labirinto.

ISLÂNDIA COMO ORGANISMO VIVO

“Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra.” Já na abertura do romance, é possível perceber como o olhar de Halla é construído poeticamente, visto que ela propõe uma imagem da irmã como uma semente da qual brotaria “[n]uma árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas”. Seu mundo, ali, se revela fragmentado: “Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte” (Mãe 2017: 17).

A ausência da irmã gêmea é a semente dessa prosa poética que, paradoxalmente, nasce com a morte. A narrativa da criança de *duas almas* é composta por diversas

faces do duplo, como vida e morte, amor e ódio, humano e desumano, silêncio e voz. O jogo de opostos causa, simultaneamente, assombro e deleite. A natureza em *A desumanização* é mais que um cenário, pois há um jogo de espelhamentos entre ela e as personagens, que faz com que um reverbere o outro: “No decorrer das páginas, a natureza islandesa trabalhará como linguagem no encontro entre o animal e o humano, entre o sentir e o pensar. Ela é a representação de dois polos: o humano e o desumano” (Farias, Pereira & Rocha 2018: 181). A Islândia dialoga com as personagens, sendo, por meio de personificações, metáforas e alusões, ela própria quase uma personagem: “Para a solidão, era fundamental perceber o quanto da Islândia era entidade, coisa de ver e pensar, dotada de memória, e a planejar quietamente o futuro. (Mãe 2017:118).

A Islândia é um país insular nórdico, com clima frio e paisagem marcada por rochas, gêiseres, vulcões, enormes fiordes, montanhas cortadas ao meio por canais que desembocam no mar. É um cenário hostil, no qual ocorrem terremotos, deslizamentos de montanhas, além da presença de um vulcão que pode, a qualquer momento, entrar em erupção. Anna Heioa Pálsdóttir (2002) – professora de literatura britânica e crítica literária islandesa - discorre sobre os mitos islandeses, colocando que os habitantes, há séculos, aprenderam a ver a natureza como um ser vivo, habitada por elfos, monstros e criaturas sobrenaturais. A autora cita Reimund Kvideland e Henning K. Sehnsdorf, em *Introduction to Scandinavian Folk Belief and Legends*, ao apontar a relação entre os humanos e a natureza. Eles afirmam que as pessoas reagem à natureza da maneira como a vivenciam, isto é, como um ser possuidor de vontade própria, capaz de ajudar os humanos, mas também de os prejudicar. A relação entre comunidade e natureza dependia de reciprocidade e respeito.

O vilarejo onde vivem as personagens é um lugar perdido entre a natureza selvagem, charnecas, montanhas íngremes e o mar. São poucas casas e uma pequena igreja no meio da natureza temperamental. A comunidade é isolada do restante do mundo e vive basicamente da criação de animais e pesca. Não há comércio. Halla sente que é um local onde nem *deus* (grifado com letra minúscula) lembra da existência: “Ando a pensar que deus nos não reparou que aqui estamos ou nos mandou para cá exatamente para não ter de reparar” (Mãe 2017:119). As personagens têm uma conexão muito forte com a natureza, que possui um poder divino, e deve ser respeitada. Segundo Pálsdóttir (2002), os mitos nórdicos dos seres sobrenaturais serviam para alertar as crianças a não se afastarem. A fala do pai de Halla demonstra essa crença:

Não te aproximes demasiado das águas, podem ter braços que te puxem para que morras afogada. Não subas demasiado alto, podem vir pés no vento que te queiram fazer cair. Não cobices demasiado o sol de verão, pode haver fogo na luz que te queime os olhos. Não te enganes com toda a neve, podem ser ursos deitados à espera de comer. [...] Tudo na Islândia pensa. [...] E tudo pensa o pior. (Mãe 2017:43)

A Islândia é representada como um organismo vivo e os elementos da natureza são expressos por metáforas: o mar é como *sangue de cristal*, a marca na montanha

é o *rabo de deus* e as luzes do norte são *abobadas de cristas, galos gigantes*. A descrição das luzes do norte é sinestésica: “A refração dos raios em varas sequenciadas, um certo teclado esquio, quase sugeria som.” (Mãe 2017: 135). Os fiordes, “Chamávamos-lhe de boca de deus porque não a conhecíamos. E deus era o desconhecido. Cada coisa que se nos revelasse tornava-se humana. [...] Aquela fundura nas rochas, toda infinita e terminante, transcendia-nos” (Mãe 2017: 27). Essa cisão, que separa as montanhas com um buraco enorme, representaria a morte e, por sua vez, estaria separando as duas irmãs (Teotônio 2016: 91). Entre as montanhas estaria o mar cheio de criaturas desconhecidas e perigosas: “Viam o oceano como sangue de cristal. Balanceava diante de nós sinuosos, muito belo, mas carregava-se de perigos e sonhava com afogar-nos a todos. O oceano desceu das veias puras de deus” (Mãe 2017: 26).

Assim como o mar, a morte que separa as irmãs também fascina e assusta: “Achei que a morte seria igual à imaginação, entre o encantado e o terrível, cheia de brilho e sustos, feita de ser ao acaso” (Mãe 2017:17).

A *boca de deus* é o local onde tudo acaba, o que nela cai não tem retorno. “Chamávamos-lhe a boca de deus porque era um poço infinito que nos servia de sentença para cada coisa. O que para ali atirássemos ficava tão só na imaginação.” (Mãe 2017: 27) Quando Halla está, aos doze anos, grávida, sua mãe ameaça jogá-la abismo abaixo, e ela imagina-se “[...] caindo boca de deus abaixo. Infinitamente. Até que deus quisesse que apenas o corpo caísse e a alma ascendesse. Caminho arriba, ao contrário. Sentenciada e perdoada dos erros e da ignorância” (Mãe 2017: 77).

Lançar ao mar, a criança que chega morta ao mundo já trouxe a Halla a compreensão de que seu filho com Einar, não devesse ser plantado já que não brotaria: “Para boca de deus atirei o meu filho. Num pano branco o fiz voar, como andorinha apagando escuridão adentro. [...] Talvez luzisse ainda como lâmpada fraca no percurso infinito, caindo sempre. [...] Escureceu na boca de deus. Entrou para o lado silente do poema” (Mãe 2017: 104). A natureza espelha a tristeza da despedida do filho, e da infância: “Uma ovelha caiu. A montanha chorou-a como lágrima branca, gorda, que o mar não foi capaz de dissolver. Era uma lágrima velha, densa, à medida da tristeza da montanha, à medida da tristeza de quem a viu cair” (Mãe 2017:107).

No início da narrativa, logo após a morte de Sigridur, uma ovelha também é usada para representar a dor da mãe de Halla, que enfurecida, “despedaçava os animais para expiação louca da dor.” (Mãe 2017: 23) A mãe despedaçou o corpo de uma ovelha pela charneca, formando uma imagem grotesca: “Ficara a ovelha espalhada como se tivesse vindo por chuva do céu. No inferno, choviam corpos despedaçados e as nuvens eram poços de sangue a vagar, como panelas a ferver de onde os mortos entornaram.” (Mãe 2017: 23)

Natureza e personagem se integram. Poeticamente, a Islândia é humanizada e as personagens são desumanizadas ao serem metamorfoseadas em plantas ou animais (Teotônio 2016: 91). Destacam-se personagens da narrativa que chamam a irmã de Halla de *criança plantada* assim como a tia de Halla é chamada de mulher urso e, quando o filho de Halla nasce, ela diz que a *casca do ovo partiu*, Einar, por sua vez,

fica *empoleirado nos rochedos* e sua boca é *muito podre, como de urso velho*. O limite entre ambos é fluido. Essas metamorfoses do espaço físico da Islândia e das personagens geram um imbricamento poético no qual um espelha o outro em momentos que fazem o leitor refletir sobre qual é a dimensão do humano, de forma semelhante à indagação do que seria especificamente a desumanização na trama.

A NATUREZA EM LABIRINTO DE ESPELHOS

A natureza da Islândia, em *A desumanização*, aparece em sua maior parte em espaços enormes, ameaçadores, onde a vastidão releva aspectos do sublime, como destaca Freitas, a partir de Burke:

as coisas de grandes dimensões, se incorporarmos a elas uma ideia extrínseca de terror, elas se tornam incomparavelmente maiores. Uma planície de vasta extensão não é, certamente, uma ideia inferior; a paisagem de tal planície pode ser tão extensa quanto à paisagem do oceano; mas será que ela consegue preencher a mente com algo que seja tão grande como o oceano em si? isso é devido a várias causas, mas deve-se a nada mais que isso: o oceano é um objeto de grande terror. na verdade, o terror é- em todos os casos, seja de forma mais aberta ou mais velada- o princípio governante do sublime. (2020: 66)

A paisagem, tal como recriada na obra, encanta, mas também assombra. “Ao ver a imensidão dos fiordes, as montanhas de pedra cortadas por rigor, o movimento nenhum, achei que o mundo mostrava a beleza, mas só sabia produzir o horror” (Mãe 2017: 21). As cenas narrativas que ocorrem em ambientes fechados refletem os ambientes abertos, sugerindo um labirinto de espelhos. Aqui, lembrando Borges, destacamos: “Não haverá uma porta/ Já estás dentro. E o alcácer abarca o universo” (2009: 35). Em tais ambientes - como a casa dos pais de Halla, a igreja, a casa de Steindór ou o pequeno cômodo onde Halla vai viver com Einar - a natureza aparece encaixada dentro do espaço, produzindo imagens que se repropõem ao infinito. Para Bachelard, a casa é o nosso primeiro universo, o cosmos onde nos enraizamos:

É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’. Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. (1994: 23)

Assim são os ambientes internos na narrativa, ou seja, um pequeno universo que reflete a natureza ao seu entorno. Em certo momento, Halla descreve o espaço da

igreja decorado com reproduções de pinturas da Islândia, produzidas por Johannes Sveinsson Kjarval, pintor islandês oitocentista, cujas paisagens remetem também a um labirinto:

O Steindór havia arrancado páginas do livro do Kjarval para colar reproduções das pinturas na igreja. [...] As pessoas reparavam como as imagens do Kjarval mudavam o interior vazio da igreja para um somatório de visões. As paisagens pintadas pareciam espreitar o espírito da casa, o que fazíamos e pensávamos ao mesmo tempo. Eram como os olhos espiões da Islândia. (Mãe 2017: 121)

A narrativa mostra, na imensidão da natureza, uma pequena igreja, exibindo dentro dela, imagens da mesma natureza, como se fossem *olhos espiões*. A igreja, dentro da paisagem que ocupa as paredes reflete um espelho frente a outro, fazendo com que as imagens se reproduzam infinitamente. Mais uma vez, trazemos Jorge Luís Borges em sua afirmação de que qualquer espaço pode ser transformado em labirinto:

O conceito de labirinto - de uma casa cujo descarado propósito é confundir e desesperar os hóspedes - é muito mais estranho que a efetiva edificação ou lei desses incoerentes palácios. O nome, no entanto, prove de uma antiga voz grega que significa os túneis das minas, o que parece indicar que existiam labirintos antes da ideia do labirinto. Dédalo em suma, teria se limitado à repetição de um efeito já obtido pelo azar. Por demais, basta uma pequena dose de álcool - ou de distração - para que qualquer edifício com escadas e corredores resulte em um labirinto. (2007: 156)³

Como em um labirinto de espelhos, as imagens se replicam, confundem-se umas dentro das outras. Os elementos da natureza se entrelaçam com o humano; a natureza se humaniza ao contrário dos homens que perdem sua condição humana. Para Bachelard, as imagens pertencem à realidade empírica, mas, ao deformar a realidade, pela imaginação, o homem lança-se a uma nova dimensão da vida, revelando a imagem poética e criando um sistema de investigação sobre a imagem poética a partir do arquétipo dos quatro elementos da natureza: “a regularidade do imaginário se deve ao fato de sermos arrebatados na pesquisa imaginária por ‘matérias fundamentais’, por elementos imaginários que têm leis idealistas tão seguras como as leis experimentais” (Bachelard 2001: 17). Assim é a narrativa em *A desumanização*, os elementos da natureza “arrebata” o olhar das personagens, tornando-se construções poéticas. Ao discorrer sobre as reflexões de Bachelard, no artigo *Poesia além da palavra*, Marcela Wanglon Richter observa que ele “define a imagem poética como o elo entre

³ El concepto de laberinto – el de una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes – es harto más extraño que la efectiva edificación o la ley de esos incoherentes palacios. El nombre, sin embargo, proviene de una antigua voz griega que significa los túneles de las minas, lo que parece indicar que hubo laberintos antes que la idea de laberinto. Dédalo, en suma, se habría limitado a la repetición de un efecto ya obtenido por el azar. Por lo demás, basta una dosis tímida de alcohol – o de distracción – para que cualquier edificio provisto de escaleras y corredores resulte un laberinto.

o universo que fora sonhado pelo poeta e a palavra, conferindo-lhe o papel de testemunha da abertura de um novo cosmos.” (2012: 951)

Corpo humano e natureza se entrelaçam quando Halla descreve como ela acredita ser a gravidez: “Imaginava que, se o corpo das mulheres fosse igual a uma casa, talvez houvesse uma janela por onde os filhos espreitassem à espera. Se levantasse as camisolas, expondo a pele à luz, talvez houvesse maneira de verem os fiordes” (Mãe 2017: 29). Imagens sobrepostas sucessivamente sugerem novamente uma repetição labiríntica. Halla também descreve essa sobreposição, onde o corpo e a paisagem se confundem, em um certo momento da narrativa, quando vai, com Einar, à casa de Steindór para se aconselhar com o sacerdote, pois está grávida e sentindo muita dor. Ela descreve o ambiente e o relaciona com seu corpo “O peixe colorido no pequeno aquário era uma labareda de água. Os peixes são-lhe o fogo possível. [...] O meu filho estaria assim, como também uma labareda dentro da barriga, ardendo” (Mãe 2017: 96). Einar, preocupado com ela, compara seu corpo ao mar e aos canais: “O Einar era o que dizia: ou nos levam de barco ao médico, ou a pequena vai desfazer-se, que anda a soltar sangue e tem coisas de água, barulhos como nas canalizações, uns sons de mergulho, assim bem ouvidos” (Mãe 2017: 96). Halla observa o espaço, opondo fogo e água, universo e aquário, filho e peixe: “Eu disse: este peixe é uma labareda na água. É muito bonito. É um pedaço de fogo a nadar. Por um instante, o nosso fiorde tornou-se uma redoma de vidro. Um universo inteiro que, com suas tremendas lacunas, definia tudo” (Mãe 2017: 97).

As imagens vão se espelhando poeticamente, o aquário vira universo, e o fiorde se torna uma redoma de vidro, em um movimento que o macro se torna micro, e vice-versa. A narrativa opõe água e fogo, sangue e água, inscrevendo imagens sinestésicas, sobre as quais Einar aponta “barulhos como nas canalizações, uns sons de mergulhos” para se referir aos sons emitidos pela barriga grávida de Halla.

Podemos refletir sobre essas imagens encaixadas umas dentro das outras pensando em Bachelard e o conceito de miniatura, abordado na obra *A poética do espaço* (1993). O autor afirma que a miniatura é um aspecto expressivo da nossa relação com o espaço e a maneira como percebemos o nosso redor. Ele demonstra, usando alguns exemplos, que a miniatura na literatura desperta valores de grande significado (Bachelard 1993: 114), cita, ainda, o botânico que, analisando a flor, a relaciona à vida conjugal, de calor e abrigo (Bachelard 1994: 114-116). A observação das formas da flor leva o botânico a concluir sobre o conforto da casa. Bachelard destaca que essas imagens não se referem à realidade objetiva, mas surgem graças à atividade da imaginação que se liberta das restrições impostas em função de suas dimensões. Ele enfatiza que, ao usar uma lupa para examinar detalhes imperceptíveis, o homem experimenta uma entrada no mundo, ele *entra* na miniatura, cujo detalhe negligenciado se torna o portal para um mundo novo. A miniatura, nesse contexto, é uma das maneiras pelas quais a grandeza se manifesta nas pequenas coisas. Para Bachelard, “a miniatura é uma das moradas da grandeza” (1994: 116). Ao tornar o universo um fiorde, o corpo da mulher uma casa, Halla faz uma inversão de perspectiva, na qual,

segundo Bachelard, o leitor é convidado a aguçar os sentidos, percebendo os espaços por meio do devaneio.

O espaço se torna miniatura em um momento de *flashback*, no qual Halla narra quando ela e a irmã jogavam garrafas ao mar. Elas colocavam flores dentro das garrafas, esperando que algum herói as encontrasse e as viesse salvar: “enchíamos as garrafas de flores, porque queríamos que fossem pequenos jardins de ir embora” (Mãe 2017: 31). Sigridur questiona o que aconteceria se as garrafas fossem engolidas por baleias ou tubarões. Mais uma vez as imagens vão se encaixando, um jardim dentro de uma garrafa, que por sua vez está dentro de um animal marinho: “A Sigridur dizia que se um dia tivéssemos resposta ou uma visita, haveria de ser algum naufrago que vivesse remediado na boca grande de uma baleia” (Mãe 2017: 33) Como em um caleidoscópio, as imagens vão se repetindo. Durante o parto, Halla delira: “A Sigridur dizia: os tubarões comeram as baleias, os seus ossos, os ossos grandes das cabeças das baleias e os corações, imensos e ensanguentando os mares” (Mãe 2017: 101) Em um outro momento, ao pensar no filho morto, ela fala mais uma vez sobre os peixes protegidos pelas mães: “E há peixes que guardam os filhos nas bocas. Os cardumes de ínfimos filhos, que se põem como nuvens tontas na água, juntam-se como aconchegados e entram nas bocas das mães. Uma almofada de filhos na boca, pensei. [...] Um homem conseguiu embalsamar uma baleia inteira. Pendurou-lhe um lustre na boca onde se faziam festas” (Mãe 2017: 126-127).

Nesse trecho, a imagem vai se abrindo, de minúsculos peixes na boca da mãe, a um cardume de peixes, e termina na imagem surrealista de uma festa na boca enorme de uma baleia. Após a morte de Sigridur, Halla afirma que se sentia oca, pois era como se a irmã fosse o dentro de todos os elementos da natureza: “Andava a ver o vazio das coisas. Porque sem a Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo. O dentro dos peixes e o dentro das pedras, o dentro de todas as mãos e dos sons. O dentro das paisagens, das subidas acentuadas, do medo de cair, da profundidade do mar, da chuva de todos os dias” (Mãe 2017: 50).

Em *A desumanização*, Sigridur deixa um vazio que vai sendo preenchido pelo olhar poético de Halla. Elementos da natureza se tornam matéria prima para a imaginação poética e são espelhados na narrativa. Natureza e personagens ecoam em movimentos contínuos, movendo-se entre a humanização e a desumanização, em um texto densamente poético, pois “Os poemas, dizia meu pai, podem ser completos como muito do tempo e do espaço. Podem ser verdadeiramente lugares dentro dos quais passamos a viver” (Mãe 2017: 166).

A AMBIGUIDADE DO FOGO

O fogo tem papel importante na narrativa do romance. Imagens do fogo se espalham pela trama: ele ilumina e aquece, mas também queima, explode e destrói. Em *A psicanálise do fogo* (1994), Gaston Bachelard, coloca o fogo como um elemento de opostos, que provoca mudança rápida ou permanência, bem e mal. A primeira ima-

gem de fogo surge tímida, uma pequena fogueira a voar: “Podia ser que se fizesse o dia a partir de uma fogueira pequena que fosse mais amiga do sol ou soubesse voar subitamente. Pensei que queria ver uma pequena fogueira a voar” (Mãe 2017: 19). Quando Halla descreve sua primeira menstruação, que chama de *flores de sangue*, ela espelha a natureza dentro dela: “O sangue apodrece e cheira mais forte. Corre dentro como um bocado de fogo raivoso, porque me arde. [...] A minha mãe me disse que era um pequeno vulcão. São as flores das mulheres. São de sangue. São de lume. Magoam” (Mãe 2017: 27). Aqui, por meio da metáfora de um vulcão no lugar do útero, Halla evidencia a dor que sente com sua primeira menstruação. O fogo aparece na narrativa simbolizando dor: fogo no útero de Halla, ou na labareda de peixe. Ele surge nos contos sobre os vulcões, que são as caldeiras do diabo: “O fogo odeia. [...] É essencial que seja assim” (Mãe 2017: 44).

Entretanto, evidenciando sua ambiguidade, além de representar dor, ódio ou destruição, também representa criatividade e instinto, como quando Halla afirma a Einar: “Os poemas são instintivos [...] Uma natureza instintiva que quase nos redime. Às vezes, um poema acende-se como um candeeiro na cabeça. Pendurar um poema e atravessar a noite inteira sem sequer nos darmos conta de que se fez noite” (Mãe 2017: 127). Assim como a palavra poética é ambígua, também é a imagem do fogo, que, nesse trecho, mostra como a palavra poética pode iluminar a escuridão.

Já a tia de Halla, a mulher urso, não tem essa visão da literatura. Quando ela se muda para a casa dos pais de Halla, cruelmente queima os poucos livros que pertenciam a Gudmundur, para aquecer-se do frio do inverno. Para ela, os livros são mentirosos, cheios de malícia e maldade. O pai poeta, corroído pelo sofrimento, assiste tudo passivamente:

Começavam os fogos com páginas arrancadas e o meu pai, que era um leitor, lera muito e sabia melhor, não fazia nada. Ardiam as páginas dos livros como se pudessem levar com elas as histórias que não queriam mais lembrar. A minha tia dizia que o fogo, onde quer que estivesse, era também a boca de deus [...] Eu achava que aquele fogo não era anfitrião. Seria certamente a boca do diabo. (Mãe 2017: 133)

Bachelard afirma que “Dentre todos os fenômenos, [o fogo] é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no inferno. É doçura e tortura” (1994: 11). Para a tia de Halla, o fogo é anfitrião, pois aquece; porém para a menina, o fogo feito com as páginas dos livros, apesar de aquecer, destrói: “Não ler, pensei, era como fechar os olhos, fechar os ouvidos, perder os sentidos. [...] As pessoas que não leem apagam-se do mapa de deus” (Mãe 2017: 133). O pai, que já não escreve poemas, “Não tinha qualquer poema para me dar. Não tinha nada” (Mãe 2017: 134). Mais adiante, ele revela que salvou alguns livros da fogueira. O pai de Halla oferece à filha alguns livros que lhe teriam restado. Ela os leva para casa chorando: “Os livros do meu pai tinham páginas soltas com o que escrevia. Pensei que as folhas soltas eram seu corpo” (Mãe 2017: 162).

No fim da narrativa, Halla utiliza uma grande fogueira para se vingar da comunidade que nunca a acolheu. Einar se lembra que Steindór e a tia haviam matado seu pai; Halla, para proteger Einar, decide se vingar sozinha. Ela calcula o fim de Steindór e da tia, friamente, e escolhe um poema do pai para iniciar o fogo: “Tomei um dos poemas do meu pai. Uma só folha, um poema único, sem cópia, irrepitível. Com ele acendi o fogo à casa bonita do Steindór e ainda vi como as paredes convidaram o lume, tão gulosas” (Mãe 2017: 182). Nessa narrativa articulada em um jogo de opostos, um poema, símbolo de criação, único é usado para acender as chamas que matariam Steindór e sua tia.

Bachelard afirma que o fogo é um fenômeno íntimo e universal, capaz de explicar tudo “Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda rapidamente se explica pelo fogo [...]. O fogo é ultravivo. Vive em nosso coração. Vive no céu” (Bachelard 1994: 11). Halla ainda afirma, irônica, que as chamas eram de cores distintas: “Podia ser que as linhas de lã tingissem o fogo e ele se divertisse a criar ramos de flores” (Mãe 2017: 182). Para o autor, o fogo “sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança” (Mãe 2017: 12).

O fogo destrói, entretanto, liberta e purifica. Lembrando Bachelard, “O fogo não apenas destrói a erva inútil, como enriquece a terra” (1994: 152). Com seu gesto radical, Halla vinga-se dos que lhe fizeram tanto mal e liberta-se da comunidade que sempre a julgou e oprimiu. Seu gesto, não deixa de ser, também, uma demonstração de seu amor a si mesma e a Einar.

Enquanto o fogo brilha no gelo da Islândia, Halla foge pelas montanhas de neve; ela caminha para um destino em branco, deixando as chamas para trás e iniciando, agora, um percurso incerto. Para o leitor, ficam hipóteses em aberto. O destino de Halla, coloca-se em um futuro indefinido pela narrativa que, tal como sua introdução, imprime sabor e encantamento a um romance tão marcante.

OBRAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Laberinto / Labirinto. Poesia*. Trad. Josely Vianna Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Laberintos. Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecê, 2007

FARIAS, Ariane Avila Neto, Anderson Martins Pereira & Mariane Pereira Rocha. *Islândia, a ilha do silêncio: o espaço melancólico de A desumanização*, de Valter Hugo

Mãe. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 177-188, 2018. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/11493>.

FREITAS, Angélica Catiane da Silva de. *Sublime patético: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe*. Curitiba: Appis, 2020.

MÃE, Valter Hugo, *A desumanização*. São Paulo: Globo, [2013], 2017.

PÁLSDÓTTIR, Anna Heioa. *History, landscape and national identity: a comparative study of contemporary English and Icelandic literature for children*. Tese (Doutorado em Comparative Literature) University College in association with Coventry University, Worcester, 2002. Disponível em: https://pureportal.coventry.ac.uk/files/41854003/P_lsd_ttir2002.pdf.

RITCHER, Marcela Wanglon, *Poesia além da palavra*. *Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura*, Porto Alegre, 2012. 945-960.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. *Os fiordes da literatura: o duplo em A desumanização*, de Valter Hugo Mãe. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 87-97, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/4722>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A CIDADE E A PAISAGEM DE UMA EXPERIÊNCIA DISTANTE: UM OLHAR EXISTENCIALISTA EM APARIÇÃO, DE VERGÍLIO FERREIRA

Clarice Zamonaro Cortez¹ (UEM)
e Maria do Carmo Faustino Borges² (UEM)

RESUMO: Nas últimas décadas, as discussões acerca da produção e crítica literárias trouxeram novas abordagens teóricas sobre a literatura, de modo a observar as transformações ocorridas na construção dos textos. Ao mesmo tempo, é possível notar que a literatura continua vinculada à História e às ideologias presentes em cada período, evidenciando que tradição e ruptura ainda formam o elo de continuidade, permanecendo evidentes nas mais variadas elaborações críticas. A nossa proposta é apresentar uma leitura das paisagens e imagens presentes em *Aparição*, de Vergílio Ferreira, além de ressaltar como o texto é estruturado, permite-nos contemplar os elementos apontados por Eagleton (1997). Mesclado de poesia e prosa, de dados históricos e sociais, com um prefácio e um posfácio, o texto vergiliano sugere reflexões teóricas sobre a imagem, paisagens, a fenomenologia (visual) e o texto *interrogativo*, de estudiosos como Catherine Belsey, Maurice Merleau-Ponty, Michel Collot para fundamentar nossas asserções. Para tanto, as referidas teorias são apresentadas de modo a explicar e a elucidar a linguagem nos excertos selecionados para o *corpus* deste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: *Aparição*; imagens; paisagens.

THE CITY AND THE LANDSCAPES FROM A DISTANT EXPERIENCE: AN EXISTENTIALIST LOOK IN APARIÇÃO, BY VERGÍLIO FERREIRA

ABSTRACT: In recent decades, discussions about literary production and criticism have introduced new theoretical approaches in literature to observe the transformations occurring in text construction. Simultaneously, it is evident that literature remains intricately linked to history, with the ideologies of each period affirming that tradition and rupture continue to form the chain of continuity, providing support for various critical productions. Our purpose is to present an analysis of landscapes and images in “*Aparição*” by Vergílio Ferreira, emphasizing the text’s structure and observing elements highlighted by Eagleton (1977). The literary text is a blend of poetry and prose, historical and social facts, accompanied by a preface and a postscript. This Vergilian text prompts theoretical reflections on images, landscapes, visual phenomena, and the interrogative text, drawing upon the works

¹ zamonaro@teracom.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-1834-6283>

² mariacfabo@hotmail.com - <https://orcid.org/0009-0008-0994-8988>



of Catherine Belsey, Maurice Merleau-Ponty, and Michel Collot, who serve as the foundation for our assertions. In this manner, the related theories are presented to elucidate and clarify the language of the selected excerpts for the corpus of this study.

KEYWORDS: *Aparição*; images; landscapes.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

A escolha de escrever um artigo sobre o romance *Aparição*, de Vergílio Ferreira, se justifica pelo o texto configurar um discurso que convida o leitor a participar da aventura do narrador e personagem central, ao projetar a angústia e o sentimento trágico da vida do homem do século XX nos espaços citadinos, nas imagens e paisagens, bem como nos seres e nas coisas, além de permitir a leitura de algumas ponderações da teoria crítica sobre a linguagem, pressupostos da literatura e da crítica literária contemporânea.

Vergílio Ferreira, romancista e ensaísta português (1916-1996), autor de *Aparição* (1959), é um importante escritor do século XX, premiado por suas obras. Iniciou sua carreira nos anos 40, em pleno Neorrealismo, mas demonstrou indiscutível originalidade de invenção romanesca, além de evidenciar uma tendência para os problemas de ordem existencial e filosófica. O romance moderno é uma forma de arte que reflete os embates das ideologias que agonizam e daquelas que florescem. Assim, rompendo com a narrativa tradicional, o texto revoluciona as formas, o fluxo do tempo, o encadeamento dos fatos e insere a abordagem psicológica das personagens. O herói torna-se o anti-herói que enfrenta os obstáculos criados pela sociedade burguesa.

A sociedade de estruturas abaladas, como em *Aparição*, tem no narrador as características idênticas que, conseqüentemente, transbordam seu mundo interior na projeção das personagens e na descrição da natureza. Mesmo sendo uma narrativa fragmentada, a intriga se reduz a um fio narrativo, e é preciso considerar as relações sujeito/objeto; narrador/mundo narrado. De acordo com Moisés, “o romance introspectivo e o psicológico trouxeram nova concepção de realismo e de realidade. Não mais o ‘real por fora’, mas o ‘real por dentro’; o olhar não divisa apenas o ‘fora’, mas também o ‘dentro’ dos objetos” (1987: 197).

A narrativa de *Aparição* apresenta-se em primeira pessoa, focalizando uma densidade psicológica maior, ao expor problemas de ordem existencial. Os questionamentos e as reflexões do protagonista coincidem com a realidade do homem fragmentado do século XX, seu conflito com Deus, sua condição humana e o enigma da morte. Trata-se de um ser angustiado que relembra fatos de sua vida na cidade de Melo com sua família e em Évora, mais tarde, como professor do Liceu.

A estrutura do romance traz um prefácio e um posfácio. O desenvolvimento da narrativa é fragmentado, quando o narrador, a partir de sua mundividência e de seu mundo interior afetado pela angústia existencial, reconstrói a história. Essa estrutura está presente nas analepses intercaladas por monólogos, descrições e diálogos. Na fragmentação das ações, ora elas se sucedem, ora se justapõem, potencializadas

pelo narrador/protagonista, quando no recolhimento à casa da aldeia onde viveu até a juventude, recorda e recupera o tempo passado, na presentificação daquilo que escreve.

Ao narrar suas lembranças, Alberto deixa evidências de que a angústia o acompanha desde a infância, quando questiona seu pai sobre a descoberta de si próprio, de sua essência e existência, a aparição diante de si: “– Quem sou eu? [...] – Mas eu, *eu* o *que é que sou?*” (Ferreira 1971: 25-26). Quando escreve, ele resgata seus sentimentos e registra as impressões daquele diálogo: “sentia, como sinto, que alguma coisa ficara por explicar e que era *eu próprio*, essa entidade viva que me habita, essa presença obscura e virulenta que me aparecera [...] quando a vi fitar-me no espelho” (Ferreira 1983: 23, grifo do autor). Acontece a revelação dele com ele mesmo, a identidade pessoal. Conforme o próprio *eu* anuncia, a cena do espelho confirma tal processo:

no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sitio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu [...]. (Ferreira 1983: 63, grifo do autor)

Não podemos, ainda, nos referir a uma imagem, mas ao imaginário que está longe do atual, os traços da visão de dentro, que, pelo espelho, segundo Maurice Merleau-Ponty, “meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse rosto, por esse plano fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar” (2013: 26). O espelho é naquele momento o instrumento que revela o interior de Alberto e transforma as coisas, os espetáculos, o *eu* no outro e o outro *nele*. O excerto do espelho poderia ser concebido como o ponto de partida da narrativa, uma vez que as imagens e as paisagens afloram na construção da narrativa como revelações do *eu*. Merleau-Ponty esclarece sobre o mecanismo do espelho: “O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo, todo o invisível do meu corpo pode investir os outros corpos que vejo [...] assim como minha substância passa para eles” (2013: 27). Nesse sentido, o mundo interior do *eu* que se reflete é transfigurado, nada real, e transportado para aquilo que ele escreve e descreve no tempo presente.

No último fragmento, temos os verbos ver, olhar, estar, fitar, que configuram a busca da sua revelação diante do espelho; “vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era*” (Ferreira 1971: 75, grifos do autor), elementos que passam ao *eu* a consciência de si. Em “fascinado”, “vi”, concretiza-se a imagem de sua aparição, “Pela primeira vez”. Os verbos no pretérito confirmam a sua identidade no passado, a visão da sua imagem, da sua forma exterior. Segundo Maurice Blanchot, “a infância é o momento da fascinação [...] nada existe para revelar, reflexo puro, raio que ainda não é mais do que brilho de uma imagem” (1987: 24). Entendemos que aquela visão não era propriamente o que ele via, mas a imagem que o monopolizava, pois ela não pertence ao mundo real e sim ao meio impessoal, indeterminado do fascínio.

O discurso se faz evidente por um olhar existencialista, pois tem a subjetividade como chave, na busca de estabelecer um relacionamento entre a essência e a existência do homem para expressar a angústia de viver e de morrer. A permanência de Alberto em Évora é também um fator que contribui para despertar os sentimentos guardados no seu íntimo e reconstruir paisagens e imagens daquele passado. As experiências enquanto professor no Liceu, em muitas situações, trouxeram-lhe desconforto e questionamentos:

E jamais eu esqueceria essa aparição do Liceu, como a de toda a cidade, tão estranha [...] Repetia-se no Liceu a Universidade de Coimbra como eu a ia guardando para sempre. Mas era como se o tempo habitasse os claustros de mais longe, talvez pelo silêncio dessa manhã despovoada, talvez pela imensidão da planície, que lhe dava um ar de ruína. (Ferreira 1983: 23-24)

A utilização do termo “claustros”, sinônimo de lugar fechado, serve à abordagem da prática do silêncio, da solidão, de conflitos com seu mundo interior, de imagens sufocantes, guardadas desde os tempos de estudante. O excerto também nos reporta à teoria do olhar, tratada por Merleau-Ponty: “Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar [...] o mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser” (2013: 19). Não se pode conceber a visão como uma operação do pensamento, pois “o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo”, e, o movimento produzido pelo artista, o que se irradia dele nada mais é que a “sequência natural e o amadurecimento de uma visão” (Merleau-Ponty 2013: 19).

Nessa perspectiva, as experiências do passado, recordadas e narradas por Alberto, não se referem exatamente àquilo que aconteceu, e os cenários não correspondem à realidade física propriamente dita, pois a imaginação do eu intervém, em imagens descontínuas, criando tempo e ambiente favoráveis à criação poética: “Mas os elos de ligação entre os fatos que narro é como se se diluíssem num fumo de neblina e ficassem só audíveis, como gritos, que todavia se respondem na unidade do que sou, os ecos angustiantes desses factos em si – padrões de uma viagem que já mal sei” (Ferreira 1983: 22).

Com efeito, a subjetividade do narrador autodiegético, povoada por obsessões, evocações, desejos, conflitos, invade e permeia outras vozes, como as das personagens, das instituições, da natureza e dos espaços narrados. Por esse aspecto, contemplamos asserções importantes sobre a imagem do momento da fascinação, conforme explica Blanchot:

o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza “sensível” [...] afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço [...] O fascínio é olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão [...] numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna. (1987: 23)

Assim como a revelação do eu transfigura as imagens, o espaço é transformado pelo mesmo olhar. Esse processo é percebido na descrição dos ambientes da cidade, construindo paisagens em cores e formas alteradas e indeterminadas pela fascinação. Como o romance contemporâneo traz em seu discurso as características do dialogismo e da polifonia, em *Aparição* passa a ter a autoridade de quem o produz: “coincidente ou não com o olhar que percebe: um modo particular de apresentar os fatos e uma voz que se dá em tom emotivo dois fatores de relevo na poetização do romance” (Goulart 1990: 38). Tal processo podemos depreender na descrição da paisagem a caminho do Liceu:

Évora mortuária, encruzilhada de raças, ossuário dos séculos e dos sonhos dos homens, como te lembro, como me dóis! [...] Habita-me o espaço e a desolação. E é como se aqui ouvisse ainda a tragédia da planície nos teus corais de camponeses. Subo a rua que leva à Sé, viro ao largo do Templo de Diana. E nas colunas solitárias ouço como o murmúrio antigo de uma floresta imóvel. (Ferreira 1983: 22).

Évora foi palco de acontecimentos históricos sangrentos durante o poder romano, no século I e na Idade Média a cidade foi destruída com as invasões bárbaras. Preserva até hoje as ruínas do templo de Diana e, no século XVII foi construída a Capela dos Ossos, recolhidos dos cemitérios e mosteiros em torno de 5.000 cadáveres para o revestimento de suas paredes. A primeira frase do último fragmento acima citado refere-se a esse cenário descrito sem verbos, portanto, sem ação e sem mudanças.

De Évora, Alberto sente-se vítima da indiferença e da hostilidade da cidade de “muralhas”, de “portões de ferro”, que reforçam a dificuldade da sua revelação, no labirinto de ruas e becos, identidade daquilo que representava suas frustrações: “Évora era uma cidade ‘absurda, reacionária’, empanturrada de ignorância e de soberba [...] O peso da Idade Média enegrecia ainda as almas” (Ferreira 1983: 37). Essa descrição reflete uma sociedade fechada a novas ideias e materializa o drama de existir do narrador na busca por transformações.

A linguagem apresenta metaforicamente a edificação da cidade; o narrador se abre ao desabafo das barreiras que havia em suas relações pessoais com a sociedade: “Cercavam-nos de muros altos como a toda a sua vida. Criar relações em Évora era um milagre. Tudo ali tinha muralhas; a sociabilidade, os jardins e, enfim, a própria cidade” (Ferreira 1983: 37). É oportuna a reflexão de Gaston Bachelard “A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente” (1988: 104).

Ainda Bachelard acata a ideia de participação da memória e da imaginação, e afirma que no espaço da casa se abriga tudo o que propicia ao poeta chegar ao devaneio, “a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o

homem em sua profundidade” (1988: 113), e que na integração do homem, o presente, o passado e o futuro, opondo-se ou estimulando, trazem à casa dinamismos diferenciados. Alberto, recolhido em sua casa antiga, escreve, seu respirar é a poesia, que transubstancia do seu olhar interior em imagens: “Escrevo à luz mortal deste silêncio lunar, batido pelas vozes do vento, num casarão vazio. Habita-me o espaço e a desolação” (Ferreira 1983: 22).

Michel Collot, pesquisador e estudioso da poesia moderna e da paisagem, ressalta em sua obra *Poética e Filosofia da Paisagem*, que a paisagem se constitui no aspecto visível e perceptível do espaço, porém “a paisagem de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ele não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita” (2013: 58)

Essa reflexão baseia-se em torno daquilo que se denomina “pensamento-paisagem”, de acordo com o autor. Nele podemos ter por base uma interação entre sujeito e território, visto que “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem (Collot 2013: 17). A visão do narrador é sempre introspectiva, e a descrição das imagens, espaços e paisagens alcançam a fantasia, o delírio e os sentimentos são atualizados pela linguagem. Para Alfredo Bosi: “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho” (1993: 13). O nítido ou o esfumado, o fiel ou distorcido da paisagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação”, como nesta cena: “E daqui do meu Inverno, desta noite em que escrevo, eu a relembro agora. As casas brancas apinhavam-se umas contra as outras, à ameaça do deserto e da desolação. E ali parado, em face da cidade perdida na planície, era como se ouvisse em mim um coro de peregrinos à vista de um santuário nas romagens antigas...” (Ferreira 1983: 50-51).

A lua compõe uma paisagem romântica, recorrida com frequência por Alberto, como um bálsamo que o ilumina, purifica e o inspira: “Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial” (Ferreira 1983: 9). A lua é companheira, mas o silêncio é o de uma caverna, o silêncio do recolhimento, do espaço da criação, que conhece a voz de origem, a do seu interior, da vazão das angústias que o fazem ofegar: “A mancha da lua fosforesce como o vapor de uma lenda. Um bafo quente sobe dessa água, sagra-me de silêncio como um dedo na fronte. E outra vez me deslumbra, em alarme, a presença iluminada de mim a mim próprio, o eco longínquo das vozes que me trespassam” (Ferreira 1983: 10 – grifos do autor)

Rosa Maria Goulart (1990) esclarece que o romance de Vergílio Ferreira traz episódios supostamente vividos pelo narrador e, entre contar e narrar, ocorrem desdobramentos e um determinado distanciamento entre o ‘eu narrante’ e o mundo narrado. Em *Aparição*, a evidência da voz do eu/narrador, cuja distensão assume a voz e a presença “do universo diegético e textual”, exemplifica-se em: “A minha presença de mim a mim próprio e a tudo que me cerca é de dentro de mim que a sei – não do olhar dos outros. Os Astros, a Terra, esta sala, são uma realidade, existem, mas é através de

mim que se instalam em vida” (Ferreira 1983: 11, grifos do autor). Ao construir uma imagem do mundo, também é construída uma imagem de si mesmo. A voz interior do ‘eu’ é que transfigura todas as vozes que lhe compartilham o texto.

Nos excertos destacados de *Aparição*, temos imagens desenvolvidas a partir de uma determinada sociedade moderna e as relações humanas que a envolvem. Assim, a imagem, conforme afirma Bosi (1993), se constrói por analogia e, desta forma, as metáforas e demais figuras tornam-se também imagens, capaz de juntar realidades opostas, unificando-as ao mesmo tempo em que mantém a pluralidade de significados. Além disso, ela é responsável por garantir o sentido ao constituir uma realidade objetiva válida por si mesma, e abrir as portas para a criação poética.

Entre a teoria e a crítica literária, percebemos muitos pontos de convergência sobre o eu sujeito. De acordo com Belsey (1982), ao ponderar sobre as práticas de leitura do século XIX até meados do século XX, constatou o que denomina de “realismo expressivo”, quando o texto ainda era lido sob a perspectiva do autor e expressava a ideologia predominante. Em contrapartida, após aquele período, as discussões voltaram essa autoridade do texto para o texto em si e, em seguida, para o leitor.

Pensamos *Aparição* como um construto social, cujos artifícios, de ordem histórica e sócio-política, podem oferecer qualquer orientação de leitura, mas o texto chama a atenção para a sua própria textualidade. O eu narrador abre espaços para que o leitor reflita, por meio da ficção, sobre os problemas da liberdade e da autoridade daquela sociedade nas imagens criadas no seu mundo de revelações da angústia de viver e da relação com a morte. As características que observamos em toda a construção da narrativa coincidem, em muitos aspectos, com o texto que Emile Benveniste chamou de “texto interrogativo”, apresentado por Belsey:

quebra a unidade do leitor, desencorajando a identificação com um sujeito unificado da enunciação; [...] convida-o a dar respostas a questões que implícita ou explicitamente lhe coloca; [...] pode ser de ficção, mas a narrativa não conduz à espécie de desfecho que, no realismo clássico, é também revelação; [...] o leitor é distanciado, pelo menos de tempos em tempos, mais do que interpolado num mundo de ficção; [...] ausência de um único discurso privilegiado que contém e situa todos os outros; [...] O mundo representado permite ao leitor construir dentro do texto uma crítica à ideologia de apoio; [...] conduz vários pontos de vista a colisões ou contradições não resolvidas. (1982: 97-98)

A riqueza de perspectivas apontadas por um “texto interrogativo” coaduna-se com a escolha textual criada por Vergílio Ferreira: um texto que acolhe todas as vozes dentro da visão de mundo do autor, que dialoga com o leitor e o incentiva a produzir significados, recusando, deste modo, a hierarquia dos discursos ideológicos. Também a estrutura constantemente fragmentada, permeada por uma linguagem metafórica, exige do leitor uma leitura atenta, tornando-se mais atraente, convidativa a inferências, a respostas.

Com efeito, configuram-se nos excertos de imagens e paisagens, da fala das personagens que particularmente abordamos, a subjetividade do narrador, desenvolvida em uma problemática existencial do homem moderno e representada pelo eu na personagem de Alberto. A angústia revelada foi gerada pelo sentimento trágico da condição humana, e a linguagem poética, criada por Vergílio Ferreira, manifesta-se em um desdobramento do eu que narra e é narrado, constituindo-se no elemento linguístico da polifonia.

Os pressupostos da fenomenologia sustentam as considerações do desenvolvimento do eu narrador. A narrativa evidencia em todo o percurso um olhar existencialista, pois a subjetividade do eu se faz presente nas vozes das personagens, das paisagens, dos objetos, das imagens em geral. Tudo isso procede na busca de estabelecer um relacionamento entre a essência e a existência do homem para expressar a angústia de viver e de morrer, na revelação de si mesmo.

O romance *Aparição* constitui-se um texto de ficção, sem informações claras ao leitor, em uma linguagem aberta a ser completada a cada leitura. A polifonia é, portanto, uma característica de destaque na proposta deste texto literário, além de contemplar propriedades especificadas e sugeridas pela crítica literária contemporânea: a multiplicidade e a diversidade dos significados possíveis.

OBRAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. 3-51.

BELSEY, Catherine. *A prática da crítica*. Trad. Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1982.

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

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Trad. de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. Lisboa: Editorial Verbo, 1959.

GOULART, Rosa Maria. *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.