

ESCUITA DE CONCHAS

Literaturas Baianas



Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva
(Organizadora)

ESCUITA DE CONCHAS



Universidade do Estado da Bahia - UNEB

José Bites de Carvalho
Reitor

Carla Liane N. dos Santos
Vice-Reitora

Sandra Regina Soares
Diretora da Editora

Conselho Editorial

Atson Carlos de Souza Fernandes
Liege Maria Sitja Fornari
Luiz Carlos dos Santos
Maria Neuma Mascarenhas Paes
Tânia Maria Hetkowski

Suplentes

Edil Silva Costa
Gilmar Ferreira Alves
Leliana Santos de Sousa
Mariângela Vieira Lopes
Miguel Cerqueira dos Santos

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

Organizadora

ESCUTA DE
CONCHAS
literaturas baianas

Salvador
EDUNEB
2016

© 2016 Autores
Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma
idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional
Impresso no Brasil em 2016.

Ficha Técnica

Revisão linguística

Eliane Santos Leite da Silva
Nerivaldo Alves Araujo

Coordenação Editorial

Ricardo Baroud

Coordenação de Design

Sidney Silva

Diagramação

George Luís Cruz Silva

Imagem de capa

Solidão e Fundo de Ricardo Nonato

Capa

Rodrigo C. Yamashita

Normalização

Fernanda Cerqueira

Apoio



Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB

Escuta de conchas: literaturas baianas / Organizado por Andréa do
Nascimento Mascarenhas Silva. – Salvador: EDUNEB, 2016.
267 p.

ISBN 978-85-7887-298-4

1. Literatura – Bahia. 2. Literatura – Crítica e interpretação. I. Silva,
Andréa do Nascimento Mascarenhas. II. Título.

CDD: 869.9

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB

Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula

41150-000 – Salvador – BA

editora@listas.uneb.br

www.uneb.br

Esta Editora é filiada à



Associação Brasileira das
Editoras Universitárias

TEU NOME MAIS QUE UM NOME

(Jorge de Souza Araujo)

*No meio da tarde
boca da noite alta madrugada
teu nome mais que um nome
lembra fonte alcantilada
cristalina bica
que dissolve o lábio da gastura
quebra o risco de montanha agreste
salga a vil memória de passado recentíssimo
de sofreres quelâncias ânsias chorares*

*Que fazer se eu o pronuncio
teu nome mais que um nome
a cada tua imagem
teu rosto de canela e mel
tua gargalhada teu riso e sorriso tua mudez
se atravessas em sonho e luz do dia
a espinha dorsal do tédio
de pouco oxigênio
deste eu em mim?
Vem, afinal
(tudo me diz quanto és amada)
ou se não
antes me avisa
para que me previna do pouco
com que sempre me alimentei
dos últimos recursos
do silêncio gasto
de manhã puída
alcatrão e acidez do contínuo moderato do que
alheio de emoção e ancho de fantasia
se circundou de conveniente e morna solidão*

*Mas se vens
hei de esquecer-me e de lembrar-te
na ciranda de nossa cama ora solteira
onde ontem a sarça ardente de tua língua
– tua ternura tua voz teu corpo de verão –
fez de mim herói bandido anjo sacana
e onde eu te matei e após morri*

Os becos do homem

Itabuna, BA, 2006

Este livro é dedicado a um dos Jorge(s) ‘da Bahia das Letras’,
o Jorge de Souza Araújo – Baixa Grande (07/01/1947):
professor universitário pesquisador, poeta/prosador multifacetado,
ensaísta, crítico, militante do rádio, do teatro e do jornalismo,
exemplo de diversidade nas letras baianas, enfim..., pessoa que não
dá para se encerrar com ‘ponto’

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
UMA MEMÓRIA BAIANA	15
GODOFREDO FILHO: entre sol e sombra <i>Jerusa Pires Ferreira</i>	17
Parte I – CORRENTEZAS DE POESIA	29
A POÉTICA DE RUY ESPINHEIRA FILHO NA NAU DE EROS E TÂNATOS <i>Adriano Eysen Rego</i>	31
PANORAMA DA POESIA BAIANA (DOS MODERNOS AOS CONTEMPORÂNEOS) <i>Aleilton Fonseca</i>	43
PARTE II – RECÔNCAVOS DE PROSA	55
NHÔ GUIMARÃES: pelas veredas das infinitas histórias <i>Alana de O. Freitas El Fahl</i>	57
“A NOIVA DO GOLFINHO”, DE XAVIER MARQUES: entre memórias e oralidades <i>Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva</i>	67
Parte III – VENTOS MIGRANTES	87
BAIANIDADE: ícone de nacionalidade <i>Eugênia Mateus de Souza</i>	89

ITINERÁRIOS DO MODERNISMO BAIANO: Sosígenes
Costa, Bráulio de Abreu, Eulálio Motta e Eurico Alves 115
Patrício Nunes Barreiros

Parte IV – MELODIAS DE NOSSO SERTÃO 147

DO TRÁGICO AO FANTÁSTICO: Auto da Catingueira,
de Elomar Figueira Mello 149
Igor Rossoni

Parte V – ILHA SEM FRONTEIRAS 171

O ESPAÇO COMO CONSTRUTOR DE IDENTIDADES
NA FICÇÃO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO 173
Maria das Graças Meirelles Correia

A LUTA DE UM MITO ERRANTE EM VIVA O POVO
BRASILEIRO, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO 191
Maria de Fátima Berenice da Cruz

Parte VI – BAIANAS PINTADAS EM LETRA 227

DONA FLOR VERSUS DONA ROZILDA: transgressão de
modelo no cenário baiano 229
Maria José de Oliveira Santos

ESTEREÓTIPO E PRECONCEITO NO ROMANCE
O JOGO DE IFÁ, DE SÔNIA COUTINHO 253
Rosana Ribeiro Patrício

SOBRE OS AUTORES 265



APRESENTAÇÃO

Os atos de ler, estudar, pesquisar e fruir Literaturas, além de nos colocar frente a autores e autoras com estilos diferentes – baianos por nascimento e/ou por adoção, mostram-nos Bahias diversas: tempos idos, atuais e imediatamente recentes, vividos por quem habita esta terra *brasilis*, por quem ‘lê’ de longe ‘o sal patricio’ e por quem almeja conhecê-lo de perto, por dentro.

Divisa-se sentimento leitor interessante nos estudo aqui reunidos. Revelam-se literaturas que tocam melodias de diversidade. A partir de personagens, de tons líricos, de vários gêneros, de retratos habitados por rica memória – a que emana da vida e dos livros baianos, a que envolve leitores(as)/fruidores(as), os/as co-autores(as) deste livro, ou ainda a memória que brinca com os tempos ao desafiar nosso presente-futuro –, tudo isso nos mostra faces sempre novas, inéditas em meio ao universo leitor, à produção escrita na Bahia e ao emergente mercado editorial (de Ilhéus-Itabuna a Feira de Santana e Salvador, passando por Editoras universitárias, colaborativas e artesanais), setor por vezes movimentado à custa daqueles(as) que inventam letras ‘cor de Bahia’.

Palco de poéticas e vozes intemporais/migrantes, o Estado baiano ainda tem muito a nos mostrar. É o que se apresenta nas imagens formadas por palavras e outros signos, a cada estudo deste livro, como em uma grande tela cinematográfica: das memórias que gravitam em torno de Godofredo Filho e sua poética tanto brasileira quanto galega; de Ruy Espinheira Filho e sua lírica dialógica;



Aleilton Fonseca entre veredas roseanas e histórias infinitas; a poesia baiana em panorâmico retrato de palavras; Xavier Marques e a temática praieira enovelada à tradição oral; a baianidade pintada como um ícone nacional; Elomar e seu *Auto* tingido em cores trágico-fantásticas; dois matizes da ficção Ubaldiana: a mítica e a identitária; Jorge Amado e a arquitetura de duas de suas personagens femininas; Godofredo Filho em imagens e memórias da recepção; o modernismo baiano à moda de Sosígenes/Bráulio/Eulálio e Eurico; além da prosa de Sônia Coutinho, em seu *O jogo de Ifá*.

A tônica principal deste livro reside no estudo de algumas produções literárias brasileiras dadas a público a partir na Bahia. Literaturas Baianas: marcas de pluralidade que fazem toda a diferença em meio aos contextos atuais de criação e publicação de obras literárias. Por tal viés leitor, não há dúvidas de que a Bahia congrega gêneros, estilos e modalidades literárias múltiplas desde a época do Brasil Colônia e, mesmo antes, na voz-corpo-memória dos que aqui habitavam. Em contexto também histórico, o trabalho escritural baiano fez/faz às vezes de um “arquivo” cultural da produção oral que circulou e ainda circula entre as culturas afro-indígenas, para citar apenas dois povos que utilizam suportes orais como meios de comunicar seus saberes.

Pensar criticamente em Literaturas feitas entre gentes, águas, terras e simbologias baianas pelo lado de dentro, um pouco na contramão das rotas convencionais de Edição, mostra-se como um exercício de ver e escutar para melhor apreender o que está perto pelo prisma do intelectual que, no mais das vezes, tem o privilégio de conviver com os escritores e ainda estudar suas obras.



As literaturas produzidas por autores e autoras baianos/as ou radicados na Bahia, constituem-se em movimento importante em meio aos cenários literários do Estado e da própria Literatura Brasileira. Por outro lado, esta obra caminha para mudar o panorama atual de publicações do gênero, uma vez que se pretende dar sequência aos diálogos tradutórios aqui reunidos. Livros de cunho crítico sobre autores/as e obras em circulação na Bahia (ontem e/ou hoje) não vêm à luz regularmente e fora dos circuitos estadual/regional, salvo raras e expressivas exceções ligadas a Instituições de Ensino Superior e/ou a iniciativas particulares não menos importantes.

A partir dos avanços e inovações da área de Letras, a temática central deste livro encontra veio produtivo para mais e mais ir adiante, seja para suscitar novas pesquisas, para dar notícias atualizadas do que está sendo criado pelas 'letras morenas', seja para embasar pesquisas em andamento *etc.*

O livro é composto por estudos críticos e trata especificamente de autores e obras literárias com viés baiano. A autoria dos textos aqui reunidos provém de professores/as universitários/as e pesquisadores/as ligados, em sua maioria, à UNEB, à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a grupos cadastrados no V Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Os textos são resultados de trabalhos de pesquisa (individuais e/ou em conjunto). A ideia do livro se materializou a partir da realização da II Jornada de Literatura, que aconteceu em 2001, no Campus XIV da UNEB (Conceição do Coité), sob o tema das Literaturas Baianas. Esta obra liga-se também aos esforços do Grupo de Pesquisa 'Literatura e diversidade cultural: imaginário, linguagens e



imagens' (UNEB) – especificamente à linha Literatura e diversidade cultural, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e Linguística Aplicada ao Ensino – UNEB, Campus XXII e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Baiana – UNEB, Campus XIV.

Como nenhuma leitura substitui o nosso próprio exercício leitor, cada estudo aqui trazido a público revela um convite à fruição leitora, a um passeio por nossas letras repletas de 'MAR&poESIA', a uma escuta atenta das conchas poéticas espalhadas pela produção literária salgada em muitas Bahias.



**UMA MEMÓRIA
BAIANA**



GODOFREDO FILHO: entre sol e sombra¹

Jerusa Pires Ferreira

Quanto mais o tempo passa, mais me sinto em dívida para com esse nosso grande poeta e tenho consciência de como é urgente reunir os vários textos dispersos e publicar um livro sobre ele.

Falar de Godofredo Filho, trazê-lo à cena é como se eu estivesse evocando a memória de um tempo antes de mim. Feira de Santana intacta, suspensa no ar como no poema de Manuel Bandeira, referindo-se ao seu quarto demolido. Minha opção afetiva desde a infância, o mundo do sertão, a família do meu pai. Tio Gilberto que não cheguei a conhecer, mas visualizei de tanto ouvir, destino marcado pela tragédia do desencontro e da morte, amigo íntimo de “Godozinho” como era conhecido o poeta, o relato das excentricidades de moços feirenses e danuzianos (contradição maior não poderia existir), quebrando, depois de beber o seu vinho, as taças de cristal de minha avó. E tanto tempo depois, o poeta leria para mim trechos de um diário inédito, em que aparece a fazenda de seu avô, o rio Jacuípe, uma das fortes marcas de nossa terra, e as cavalgadas no crepúsculo do sertão...

1 Outro texto contendo alguns dos elementos do presente foi publicado em: FERREIRA, 1993, p. 213.



O “Poema de Feira de Santana”,² de 1926, aos 22 anos do poeta, é uma espécie de elixir da alegria, claridade de manhãs luminosas: “minha terra lindamente chantada no planalto”, falando ainda da rua Senhor dos Passos, em cujas imediações também nasci:

Minha terra boa
minha terra minha
É lá que eu quero dormir
Ao acalento daquele céu tão manso
Dormir o seu grande sono
Sem felicidade ou tortura de sonho
Muito longo muito longo
dentro do enorme coração vermelho do céu
florido
(GODOFREDO FILHO, 1977).

Sua Terra “chantada”, o enorme coração vermelho do céu florido, tem a ver com as aventuras de linguagem que o levariam à identificação com o modo galego, em princípio, o seu oposto.

O poeta chegaria à cidade da Bahia para estudar e viver e, nele, a cidade foi se impregnando em vivência e poesia, às vezes como maldição, em outras, como deslumbramento, contraponto necessário ao sertão mítico que se guardava. Aos poucos foi se transformando num personagem que tinha muito a ver com os relatos orais que faziam parte de um fabulário da cidade, situando-o frente aos mistérios e às experiências do “pecado”.

Fez o curso de Humanidades no Seminário de Santa Tereza e essa formação religiosa, segundo ele, lhe teria incutido a marca do pecado e do desespero existencial, como nos explica:

2 O livro traz belas ilustrações de Caribé.



[...] crise religiosa: formação eclesiástica, disciplina espiritual, a paz a princípio e logo a tormenta, a proximidade do abismo... em seguida a volta à paz dos primeiros anos, o amor às coisas simples, o desejo desmedido de expiação, ao reclamo da pureza que perdi e já não posso mais alcançar, ao veemente anseio de sacrifício pela felicidade do mundo (GODOFREDO FILHO, 1984, p 12).

Em 1963, deu a Sonia Coutinho uma importante entrevista: “Godofredo Filho: poesia vence a angústia e o tempo linear”³a que recorro inúmeras vezes, como importante documento. São muito importantes as palavras de José Valadares sobre Godofredo, quando nos diz que conhece um retrato do poeta em que ele é visto com a cuidada barba negra e olhos muito bem fixados na máquina fotográfica, digno de um pupilo de Rasputin ou de um terrorista da “Revolta dos Anjos”, de Anatole France.

Já nos anos mais maduros, e conforme o conheci, vestia-se habitualmente de branco, lembrava a figura de Carlitos, carregando sempre um chapéu, cabelos e bigodes tingidos, de modo a não permitir os índices brancos da indesejada velhice.

Extraordinária figura, comportada e solene, mas trazendo algo de um *clown* simbólico embutido e, ao mesmo tempo manifesto. Na velha cidade, trilhou roteiros de salvação e de perdição, entre bruxo e santo.

Grande conhecedor de artes visuais, amando mais do que ninguém o patrimônio de arte de sua terra, fez-se um devotado diretor do Patrimônio Histórico. Seu mundo era mesmo muito peculiar,

3 Entrevista publicada no Jornal *Diário de Notícias*, Bahia, 30 dez. 1963.



povoado de anjos e demônios, dilacerado entre as dicotomias, em que se defrontavam sua religiosidade e mundanidade, como nos faz perceber nestes versos do “Poema da Rosa”:

Cálice deserto de impossíveis aromas
A litania das gargantas humanas
Súplices vozes egressas do sonho
E dos sepulcros e dos beijos
E dos lupanares e das igrejas
De todos os símbolos da alegria e do desprezo
Os olhos sem pálpebras do amor e da morte.
(GODOFREDO FILHO, 1952).

Quanto à *Ladeira da Misericórdia*⁴ (1976), trata-se de um livro extraordinário que esse cripto-poeta guardou por muitos anos, sem publicar, dizendo-me que não o fazia por motivos éticos. Comprometia-se com sua persona social e tinha medo de mostrar toda aquela força que, segundo ele, brotava de um mundo de pecado.

Ladeira da Misericórdia – eixo da memória – é como se fosse a descida do funicular da angústia, e a evocação de nomes vai trazendo uma força progressiva e inigualável. É que, para além de Deus, da memória e das matrizes celestiais, das formas demoníacas (a “pua dos ossos”) está ali contida uma espécie de etnografia da cidade velha em seus cultos, um registro em pormenor dos cheiros, das pedras e das dores:

Ó inverossímil ladeira
[...]
Onde vive teu perdão?
[...]

4 Livro ilustrado por Hansen-Bahia.



Ladeira que já não subo
mas que deço agora sem medo.
da sombra que vai comigo.
(GODOFREDO FILHO, 1976).

Gide e Claudel parecem ser mesmo presenças tutelares neste trânsito do poeta, neste frêmito de prazer e danação, de elevação mística e de constante auto-maceração.

No *Poema de Ouro Preto*, de 1928, poema evocativo com tentáculos históricos, em que a amenização do clima trágico se faz através de citações e memórias quase em prosa, contanto com a nota cômica dos processos onomatopaicos “aqui os segredos dormem nas gargantas” opera uma tristeza enorme, avassaladora como a sombra da noite chegando (GODOFREDO FILHO, 1932).

Como em outras partes, a obsessão do segredo. O poeta faz a natureza passar pelo filme de seu pavor cósmico e místico: “fulgor fantasmal de luas vermelhos”, “luas cruas nuas”, chegando ao patético de algo que não poderia ser mais aberrante: o encantamento sinistro da dança parada, sem movimento (GODOFREDO FILHO, 1932). Em um dos trabalhos que publiquei na *Revista Portuguesa Ocidente*, “A alquimia generativa do bruxo Godofredo Filho” (PIRES FERREIRA, 1970, p. 213-224), procurei mostrar o desenrolar dessa construção medonha.

Rumo ao conjunto de poemas galegos escritos pelo poeta não se poderia deixar de comentar o noturno como sendo a mola de uma de suas peças mais perfeitas: “O Lamento da Perdição de Enone”, poema em vários degraus, em círculo e, ao mesmo tempo construção de um estado poético sob a pressão do pecado, um passeio pelas



dimensões do escárnio, vergonha, prazer: “A equimose do teu riso / na carne dos transeuntes.” (GODOFREDO FILHO, 1959).

Sente-se, no entanto, uma espécie de filtragem mística que conduz a uma transfiguração do mundo animal (musa ou duende?):

Doida mula sem cabeça
Batendo os cascos de vidro
No rosto de meu desejo

se a noite ao menos pudesse
Na sombra do mar do tempo
Na relva negra do púbis
Do teu púbis horto exíguo...
(GODOFREDO FILHO, 1959).

É tudo que se agrega para formar um conjunto de expressão que é sempre um atelier de mistério profundo e que nos traz aquilo que emerge das entranhas, como no universo de Buñuel, as metáforas da heresia, do pecado e do desafio, em suas várias vias lácteas. Os ritos mais antigos passam pelos mais sofisticados apuros, os caminhos do paladar, o vinho tão velho quanto a própria história do mundo, o vinho do Porto (1972) ao qual dedicaria tão perfeitos sonetos. A memória que, em alucinação, capta o real, faz passar por aí um instinto e, trazendo o passado, oferece premonições ao que há de vir, uma quase escatologia.

Musa Galega

Encarregada pelo poeta de selecionar grupos de poemas, visando à organização de uma publicação de sua poesia, chegamos a um conjunto que denominamos “Musa Galega”, que juntamente



com “Portulano”, “Insula”, “Canções de Acalanto” e “Traduções” foram (conforme disse) uma série realizada a partir de determinadas circunstâncias e que seria batizada como *Poemas Volúveis*. Parece, no entanto, que este comprometimento com a Galícia e suas sugestões é bem menos volúvel do que pode parecer e essa vivência se enraíza no todo da obra poética, às vezes como resposta, em outras, uma sequência e um resultado conciliador.

Assim, foi perguntado ao poeta ainda em 1963, quando esperava lançar seu próprio *libro* que, ao que tudo indica, seria formado de poemas em galego, de onde lhe teria vindo a inspiração de escrever nesse idioma. A sua resposta veio sem titubeios:

Tenho é verdade o propósito de publicar proximamente um libro de poemas escrito em galego, língua a cuja índole me sinto vinculado por *misteriosas afinidades* que vieram à tona quando de meu recente contacto pessoal com a Galícia, seus montes, suas rias, Santiago de Compostela na noite e a grave toada monocórdica de sua poesia moderna, tocada de singular angústia presente nos melhores versos de seus poetas. *São elegíacos quase todos os meus poemas em galego*, e embora procurasse construí-los com precisão formal e adequação imagística não pude impedir que deles fluísse constantemente, em compassos de chuva por velhas gárgulas, ora de vento do mar cantábrico, o remorso de nos acumplicarmos por demais com a fuga universal das coisas. Apesar das dificuldades idiomáticas e técnicas que naturalmente encontro e das conseqüentes deficiências que apresentam esses meus cantos, sinto-me tão bem e com espontaneidade



tratando-os em galego quanto em português, para o que de certo concorrem o conhecimento e a simpatia que sempre me inspiraram as albas, as cantigas de romaria, as tenzós e outras formas peculiares dos velhos cancioneiros galego-portugueses. (GODOFREDO FILHO, 1963, p. 2, grifo nosso).

Respondendo sobre a significação que acreditava pudesse ter esse futuro livro, dentro do espaço de nossa poesia, disse que tal atitude devia servir para dirimir obstáculos, alargar fronteiras espirituais, universalizar a cultura... Não chegou de fato a publicar o livro, mas a unidade dos poemas galegos passou a fazer parte do livro *Irmã Poesia*, que foi publicado em 1985, contendo os mesmos poemas que eu já tinha publicado, em 1970, na *Revista Portuguesa Ocidente*, acompanhados de um estudo que pretendia seguir o universo semântico destes bem realizados poemas galegos.

A terceira parte dos “Poemas Volúveis”, que é a “Musa Galega”, vem assim datada: (1956...), querendo indicar sem dúvida uma série em aberto, dizendo que a sugestão persistia, tantos anos depois, na obra em curso ou na futura. “Noiturnio em Santiago”; “Canzón que xurde da lua”; “Romeiria”; “D’o ermo”; faria se seguir de “Canto gratulatorio ó padre Ignacio Dominguez Gonzáles pola sua festa de presbiterado a 24/06/67, em Vigo” e “Choiva Galega”.

Algumas dúvidas nos chegam a partir da organização desses poemas. A data que começa por 1956 nos leva a crer que o poeta esteve naquela ocasião na Galícia. Na entrevista à Sonia Coutinho, já citada, de 1963, diz que ali esteve recentemente e depois fala na cerimônia do presbiterado do padre Gonzáles em 1967. Seria então



natural indagar: teria estado mais uma vez na Galícia ou escreveu da Bahia, imaginando o acontecimento que gostaria de ter visto? Segundo o poeta baiano Fernando Peres, seu grande e dedicado amigo, Godofredo foi à Europa apenas uma vez, e o fez em companhia de Odorico Tavares, numa viagem que se estendeu por várias regiões de Portugal e Espanha, em 1956. Esta informação vai ao encontro do que conseguiu apurar Xavier Alonso Montero que, ouvindo pessoas não conseguiu localizar alguém que se lembrasse da passagem do poeta baiano pela Galícia (PIRES FERREIRA, 1994).

O fato é que há nesta passagem breve uma intensidade vital sem precedentes. Em sua “Musa Galega” vê-se Godofredo Filho adquirir uma dicção poética, identificando-se com um clima espiritual, dando todas as provas de uma afinidade intensa. Dificilmente se terão escrito mais bem realizados poemas galegos; é como se ele possuísse as senhas principais de um código cultural que lhe possibilitasse construir sua poesia no tempo e espaço de uma cultura e, para falar como Iúri Lotman, inscrever-se na semiosfera galega, captando espaço e tempo, os símbolos, os índices, os emblemas.

No referido estudo publicado no Suplemento da *Revista Ocidente* (PIRES FERREIRA, 1970, p. 22-38), procurei seguir a integração semântica, uma captação a níveis de significação profunda do universo vocabular da poesia galega, mostrando como em Godofredo Filho nunca se deu uma apreensão folclorizante, imitativa, externa.

Atento ao fato de estar lidando com uma espécie de linguagem poética, o poeta adentrou intuitivamente, mas com grande precisão, no universo das formas vocabulares mais significativas. Seguiu, às vezes, imperativos arcaizantes, buscando uma “pureza” das palavras



não desgastadas ou a escolha por sistema: harmonização do equilíbrio fônico e rítmico: “A cara noa do espanto / Nas ondas tredas do medo” (PIRES FERREIRA, 1970, p. 22-38).

A confirmação aqui do tom elegíaco de seus poemas ressoa como uma tristeza antiquíssima, através de um clima líquido inesgotável. Parece mesmo que essa aventura de encontrar o mundo da poesia e da cultura lhe viria como uma compatibilização plena, resposta a muitos de seus impasses. Assim, conversando comigo, quando estávamos tentando denominar esta série de poemas, deu-me um título que considero muito oportuno para a rotulação desta aventura poética de extrema unidade, roçando as beiras do inexorável: Xamais.

Parece que retomar o idioma galego para um poeta brasileiro é uma operação de integração e de plenitude. É como se a língua não desgastada fosse trazida de seu manancial menos corrompido. Como se um canal existencial aproximasse vivência e poesia. Poetar é assim (como o disse Elias Canetti (1990), referindo-se a Broch) uma paciência do conhecimento, o jogo de uma técnica que facilita a apreensão do interior ao exterior. O poeta baiano Godofredo Filho soube fazê-lo em inteireza.

Referências

CANETTI, Elias. **A Consciência das Palavras**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

GODOFREDO FILHO. Godofredo Rebello de Figueiredo Filho por Godofredo Filho. **Diário oficial**, Salvador, p. 12, 26 abr. 1984.

GODOFREDO FILHO. **Ladeira da Misericórdia**. Ilustrações por Hansen-Bahia. Salvador: Ed. Macunaíma, 1976.



GODOFREDO FILHO. **Lamento da Perdição de Enone**. Salvador: Ed. Macunaíma, 1959.

GODOFREDO FILHO. **Poema da Rosa**. Salvador: Artes Gráficas, 1952.

GODOFREDO FILHO. **Poema de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.

GODOFREDO FILHO. Poesia vence a angústia e o tempo linear – Entrevista concedida à escritora Sonia Coutinho. **Jornal da Bahia**, Salvador, 29/30 dez. 1963. 2. Cad., p. 2.

GODOFREDO FILHO. **Sete Sonetos do Vinho**. Salvador: Ed. Estuário, 1972.

PIRES FERREIRA, Jerusa. A alquimia generativa do bruxo Godofredo Filho. **Suplemento da Revista Portuguesa Ocidente**, Lisboa, v. 81, p. 213-224, 1971.

PIRES FERREIRA, Jerusa. A poesia em galego de Godofredo Filho: entre sol e sombra. In: MONTERO, Xesús Alonso; SALGADO, Xosé M. (Org.). **Poetas Alófonos en Lingua Galega**: actas do I Congresso. Santiago de Compostela: Galáxia, 1994. p. 211-220.

PIRES FERREIRA, Jerusa. Os Poemas Galegos de Godofredo Filho. **Revista Portuguesa Ocidente**, Lisboa, n. 381, v. 78, p. 22-38, jan.1970.



Parte I

**CORRENTEZAS
DE POESIA**



A POÉTICA DE RUY ESPINHEIRA FILHO NA NAU DE EROS E TÂNATOS

Adriano Eysen Rego

Na poesia lírico-amorosa de Ruy Espinheira Filho, desde seu livro inaugural, *Heléboro* (1974), até *Sob o Céu de Samarcanda* (2009), *Eros e Tânatos* se entrelaçam num jogo dialético capaz de moldurar imagens femininas que pululam de reminiscências e utopias. Com efeito, figura em seus poemas um lirismo que há muito renova a poesia brasileira. Nesse sentido, como nos ensina Ferreira,¹ a obra de Ruy “mostra consolidação. E é tanto de forma – fixa ou ‘livre’ – quanto de ritmos e percepções, de vocabulário e de visão de mundo.” (FERREIRA, 2003).

Vale ressaltar que o objetivo fulcral deste trabalho é discutir a respeito do amálgama do amor e da morte na poética do autor baiano a partir de um pequeno corpus de poemas. Nessa acepção, sublinhamos que a potência mítica de *Eros e Tânatos*, intrínseca ao ser humano, possibilita-lhe a dinâmica da vida na qual se enlaçam fim e (re)começo. Assim, o erotismo, segundo Bataille (2004, p. 19) “é a aprovação da vida até na morte.”

Na esteira desse pensamento, notamos que na relação entre vida e morte o *homo sapiens* passa, conforme diz Bataille (2004, p. 48),

¹ Texto publicado no *Jornal de Poesia*, organizado pelo escritor Soares Feitosa (vide referências).



do estado de “sexualidade sem pudor para a sexualidade vergonhosa da qual o erotismo resultou.” Assim, a busca pela continuidade da vida lança o ser humano numa zona movediça na qual *Eros*, deus do amor, da energia vital, e *Tânatos*, deus da morte, da continuidade e descontinuidade,² são ritos poéticos da existência humana.

Nos versos do escritor de *Morte secreta* (ESPINHEIRA FILHO, 1984), poesia e erotismo encontram-se e se desencontram no mundo do sensível. Desse modo, firma-se a eterna procura pela *outridade*, fim e recomeço da vida, entrelaçamento do amor e da morte onde (re)significa-se o ser. Descida ao mundo subterrâneo de Perséfone e subida primaveril à terra, húmus; princípio da vida. Movimento em que *Eros* e *Tânatos* abraçam-se numa comunhão de contrários para a formação do Todo. Nesse contexto, a poesia, como nos fala Bataille (2004, p. 40), “leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão de objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade.”

Em “Canção da moça de dezembro” (ESPINHEIRA FILHO, 1996a), a estreita relação do amor e da morte provoca grandes tensões passionais. Nessa perspectiva, desejos, inquietações amorosas, angústias, prazeres e lembranças deslizam num jogo poético autêntico e pessoal.

2 Bataille assevera (2004, p. 19) que “a vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que cede lugar; em seguida, da decomposição, que sucede a morte, e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres.”



A moça dança comigo
nessa noite de dezembro.
Na sala onde giramos,
se alguém mais há não me lembro.

O ondear da moça ondeia
uma melodia ainda
mais doce que a da vitrola
- e uma alegria vinda

dessa doçura me envolve.
Cabe bem no meu abraço
esse perfume com que
vou girando e em que me abraso

em meus quinze anos (a moça
terá, talvez, dezessete
ou dezoito). Como a valsa,
a vida o melhor promete.

E já oferta: esse corpo
a cada instante mais perto.
Ao qual responde meu corpo,
como nunca antes desperto.

E a moça vai-me queimando
em seu hálito, afogando-me
nos cabelos, e nos olhos
luminosos siderando-me!

E eis que, dançando, saímos
além da sala e do tempo.
E dançando prosseguimos,
sempre que sopra dezembro,

nos mesmos giros suaves,
nos mesmos ledos enganos:
eu, o antigo rapaz,
e a moça, morta há treze anos.
(ESPINHEIRA FILHO, 1996, p. 63).



Nas oito quadras do poema engendra-se o movimento da moça que valsa numa “noite de dezembro.” A cada compasso, o poeta retrata num diapasão lírico sentimentos que emergem através do “ondear da moça” num ir e vir de pura ambiência musical. Num ritmo indelével, passado e presente se misturam à melodia das reminiscências amorosas. Assim, *Eros* não tarda e, no fluxo da dança, que se prolonga na terceira e quarta estrofes, as sensações vão se multiplicando e “a vida melhor promete. / E já oferta: esse corpo / a cada instante mais perto.”

Notadamente, desencadeiam-se de forma gradativa elementos sinestésicos oriundos dos corpos que giram entregues a uma “alegria vinda”. Eis que no movimento harmônico dos amantes sagra-se um fluxo de prazeres vindos da luminosidade dos olhos e dos cabelos que envolvem o eu masculino afogando-o em puro êxtase. Consequentemente, as pulsões eróticas se sobressaem nas quinta e sexta quadras, uma vez que os corpos aproximam-se numa oferta que transcende a matéria.

Cumprir lembrar que hálito, cabelos e olhos são metonímias que representam a eroticidade feminina patenteadas nas lembranças do poeta. Com efeito, a cada verso emergem imagens líricas do rapaz de “quinze anos” e da moça que “terá, talvez, dezessete ou dezoito.” Vejamos o que nos diz a penúltima estância do poema: “E eis que, dançando, saímos / além da sala e do tempo” (ESPINHEIRA FILHO, 1996a, p. 63). Aqui, o passado insere-se no tempo presente de onde vem uma lembrança “sempre quando sopra dezembro.”

À medida que se consolida o prazer vivido, *Tânatos* projeta-se sutilmente e, nos “mesmos giros suaves”, a sua presença, a sua fria e



simbólica imagem, induz o eu do poeta a recobrar o tempo ido. Nesse sentido, eleva-se no poema o fim da valsa, da dança na qual figuram “o antigo rapaz, / e a moça, morta há treze anos” (ESPINHEIRA FILHO, 1996a, p. 63).

No poema, de modo geral, firma-se um jogo entre morte e vida sempre associado à sensação de perda simbolizada pela ausência da mulher. Dessa maneira, o sentimento lírico-amoroso retrata a busca pelo outro: preenchimento de um vazio que se perpetua no agora e no tecido das sensações contidas na memória do poeta.

Feita esta ressalva, passemos agora para o “Poema de novembro”:

O difícil é agüentar até que a morte chegue.
Suportar, por exemplo, a memória do teu
corpo
e aquela noite (era maio) sob
o branco incêndio da lua.

E tanto mais, tanto mais.

Uma vida não dá
para contar
uma vida.

E toda uma
às vezes
se consome
Numa carícia entre lençóis.

O difícil é agüentar até que a morte
chegue.

A morte
que mata todas as mortes,
sepulta
para sempre
todos os mortos. Como



este cadáver de amor
que me perfuma
(ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 80).

A espera pela morte, como tentativa inútil de apagar da memória a mulher ausente, vai se firmando de maneira paulatina. Num primeiro momento, há uma angústia sobressaltada na repetição proposital da palavra “morte”, com intuito de ressaltar, sob o efeito da aliteração, a íntima relação com *Tânatos*. Por outro lado, o *status* de lucidez do poeta sublinha a relevância do sentimento lírico frente à sensação aparentemente estranha de quem convive com “este cadáver de amor” que o “perfuma”. Daí, a pulsão erótica se firma no poema por meio das lembranças do corpo feminino, do desejo que se expande numa noite de maio “sob o branco incêndio da lua” (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 80).

Importa lembrar que no poema “uma vida não dá / para contar / uma vida”, pois amor e morte fundem-se na incerteza do tempo. Nele, reúnem-se tristezas e alegrias que se entrelaçam com a finalidade de constituir o sentido da vida. Assim, o poeta está condenado à efemeridade da sua própria existência e à consciência de que morte e vida se amalgamam. Nesse contexto, Paz (1994, p. 130) diz que:

[...] o amor não vence a morte, mas a integra na vida. A morte da pessoa querida confirma nossa condenação: somos tempo, nada dura e viver é um contínuo separar-se; ao mesmo tempo, na morte cessam o tempo e a separação: regressamos à indistinção do princípio, a esse estado que entrevemos na cópula carnal.



O amor é um regresso à morte, ao lugar de reunião. A morte é a mãe universal.

Nos últimos versos, reitera-se a dor da lembrança e a esperança de apagá-la com a “A morte/ que mata todas as mortes”. Aqui, a aliteração moldura o desejo de aniquilar os laços amorosos, não obstante o “cadáver de amor” que perfuma corpo, alma e memória. Além disso, o poema traz um canto fúnebre numa linguagem feita de inquietudes e incertezas. Somente na linguagem poética torna-se possível reunir forças contrárias como possibilidade de nomear o próprio ser. O poeta fala para não imergir na zona caudal do vazio, pois ele só se reconhece no fluxo da escrita. A palavra revela seu ser e o coloca na condição de (re)criador de sentidos. A morte, no “Poema de novembro” (ESPINHEIRA FILHO, 1990), potencializa a escrita, porque sem ela, como anuncia Blanchot (1997, p. 312), “tudo desmorraria no absurdo e no nada.”

Por outro lado, em “Campo de Eros” (ESPINHEIRA FILHO, 1996b), o poeta atribui ao amor a capacidade de ascensão. No corpo do poema a linguagem reveste-se de experiências sinestésicas, pois a vida está em cada gesto, em cada objeto. Visto por esse ângulo, “tudo fala, / tudo conta” na carnadura dos versos nos quais se fundem forças antagônicas da vida.

Amor: esta palavra acende uma
Lua no peito, e tudo mais se esfuma.

E testemunho: eis que Amor deixou
ferida cada coisa que tocou.

E tudo dele fala: a mesa, a cama
(como abraça este hálito de chama!),



o bar, cadeiras, livros e paredes
vivem, revivem: de fomes e sedes

a corpos saciados. Tudo fala,
tudo conta. Só a boca é que se cala.

Amor. Do extinto pássaro, o vôo
prosegue, inexorável. Mas perdôo,

Eu, essa lâmina que me escalavra,
revolve em mim, em sua funda lavra,

amor, restos de amor, gestos quebrados,
enganos, mais amor, olhos magoados,

e fúria, e canto, e riso, e dança, e dor.
E a Quimera. E amor, amor, amor

por toda parte trucidado e em flor.
(ESPINHEIRA FILHO, 1996b, p. 90).

No poema, o que se mostra é um aspecto do sentimento amoroso, uma vez que sua totalidade inatingível só pode ser notada, parcialmente, nas fagulhas da linguagem poética. Assim, em cada dístico vibram ecos de um amor capaz de desassossegar o poeta, provocando-lhe a dinâmica da criação. Ele escreve não por se encontrar num estado de equilíbrio, mas pela inconstância do seu espírito frente ao labirinto da paixão. Nesse contexto, Rougemont (2003, p. 24), nos ensina que:

[...] o amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a paixão



de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental.

As sensações do amor se multiplicam ao longo do poema num trânsito perturbador capaz de deixar cicatrizes em tudo que toca. Eis que o poeta nota-se condenado pelos sentimentos antagônicos da paixão. Desse modo, não há paz nem uma estável reconciliação do amor, pois o que se firma é a instabilidade do eu face ao sofrimento exaltado no poema.

Nessa interrupção da aventura lírica, o poeta procura conciliar o regozijo dos “corpos saciados” e a busca pela completude amorosa. Tentativa frustrada, porque o amor terrestre está fadado à infelicidade; à negação da totalidade. Aqui, *Eros*, vontade suprema, exalta o desejo humano para sacrificá-lo. Conforme Rougemont (2003, p. 89), “sua Felicidade nega toda felicidade terrestre. Considerado do ponto de vista da vida, tal Amor só poderia ser uma infelicidade total.” Sob essa atmosfera moldada por um fundo angustiante, o mito do amor renasce no poema em gestos de fúria, canto, riso, dança e dor numa busca quimérica pela outra parte. Nesse sentido, Platão (2008, p. 125) afirma que “o motivo disso é que nossa natureza era assim, e nós éramos um todo; e, portanto, é ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor.”

Em “Canção da moça de dezembro”, “Poema de Novembro” e “Campos de Eros” evidencia-se o substrato da poesia lírico-amorosa de Espinheira Filho. Com um vocabulário simples, o autor mantém a cadência rítmica e musical em seus poemas sem cair no descritivismo amoroso e muito menos na banalização do erotismo. Na textura dos versos há marcas indeléveis de um eu desassossega-



do ciente de que o amor, como sublinha Paz (1994, p. 196), não é a eternidade “[...] é a percepção instantânea de todos os tempos num só, de todas as vidas num instante. Não nos livra da morte, mas nos faz vê-la cara a cara.”

Importa ressaltar que no conjunto da obra de Espinheira Filho, a figura feminina é *leitmotiv* das tramas amorosas em que se consolida o permanente diálogo entre *Eros* e *Tânatos*. Nessa perspectiva, o amor e a morte tornam-se matéria de grande poder lírico, tecendo um jogo conflitante no fluxo da linguagem poética. Com efeito, é por meio da escrita que o poeta amalgama sentimentos antagônicos. Nela os contrários se reúnem num rito que visa buscar a outra parte da incompletude da própria natureza humana.

Visto por essa perspectiva, os mitos se abraçam frente às incertezas de uma vida fadada à perpétua falta. Portanto, num diapasão de alto lirismo, o autor baiano põe face a face as pulsões do desejo, deparando-se com a remota possibilidade de atingir a totalidade da vida. Ora, de fácil mobilidade, ela escapa-lhe do foco da razão para repousar no corpo semântico do poema.

Por um efeito admirável da construção lírica, a nau de *Eros* e *Tânatos* desliza em águas míticas num consórcio que envolve a sabedoria e a ignorância humana. Em suma, a poesia de Ruy é feita de reminiscências e sonhos. Nessa perspectiva, seus versos registram os conflitos do ser-no-mundo cujas forças primordiais originam-se dos prodigiosos deuses da vida e da morte.

Referências

BATAILLE, George. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.



- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Morte secreta e poesia anterior**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **A Canção de Beatriz e outros poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Antologia Poética**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996a.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Memória da chuva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.
- FERREIRA, Izacyl Guimarães. Forma conquistada: a propósito de Ruy Espinheira Filho. **Jornal de Poesia**, Rio de Janeiro, 19 set. 2003. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/izacyl14.html>>. Acesso em: 24 jan. 2006.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PLATÃO. **O banquete, ou, do amor**. Trad. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.
- ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.



PANORAMA DA POESIA BAIANA (DOS MODERNOS AOS CONTEMPORÂNEOS)

Aleilton Fonseca

*As palavras batem forte
no coração dos poetas
(Fernando da Rocha Peres).*

A renovação modernista na Poesia Brasileira

No Brasil e na Bahia, em particular, a lírica do século XX legou uma vasta experiência criativa que continua alimentando os poetas contemporâneos. A poesia moderna ampliou os horizontes da criação, rompeu com as últimas regras clássicas e adotou o princípio da liberdade formal, desdobrando-se em múltiplas possibilidades de expressão. Nesse processo, as conquistas formais, a diversidade de temas, a concepção do poema como construção verbal, a reflexão metapoética, a liberdade dos ritmos, a multiplicidade da linguagem, a visão irônica e/ou agônica da condição humana compõem a gama de elementos essenciais de uma poesia que, geralmente, assumiu uma atitude crítica diante do mundo moderno. De fato, no século XX, os poetas se viram diante de um universo econômico e social que parecia prescindir da arte poética em sua organização estrutural,



mas que, por outro lado, necessitava da poesia como antídoto, como discurso crítico, para manter o equilíbrio do sujeito sensível em um mundo problemático.

No Brasil, a renovação literária toma impulso em 1922, com a realização da “Semana de Arte Moderna”, no Teatro Municipal, na cidade de São Paulo. O evento foi realizado, de 11 a 18 de fevereiro daquele ano, por jovens artistas que já viviam um clima de renovação estética. Eles conheciam as várias correntes das vanguardas europeias, principalmente o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a o grupo da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, mas estavam preocupados em desenvolver um projeto estético nacional, capaz de renovar e exprimir a cultura brasileira.

Durante a Semana, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, os artistas e escritores apresentaram ideias, discursos, poemas, textos e música, estabelecendo o marco oficial da renovação estética moderna. A “Semana” foi polêmica, dividiu o público e a imprensa entre aplausos e apupos, marcando o início oficial da modernidade brasileira. O movimento consolidou-se nos anos seguintes, através do experimentalismo formal e do debate estético, com a publicação de revistas, manifestos, artigos nos jornais e livros, revolucionando o pensamento estético na poesia, na ficção, no teatro, na crítica e nas artes em geral.

O Modernismo de 22 teve como centro as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e, logo depois, Belo Horizonte, propagando-se pelo país nos anos seguintes. Seus principais líderes foram os poetas Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954) e Manuel Bandeira (1886-1968), que reuniram em torno de si os di-



versos autores interessados em seguir e divulgar as ideias modernistas. Eles atuaram de forma decisiva, escrevendo cartas, artigos e livros, influenciando os jovens escritores, divulgando textos e encorajando as ações e as produções que consolidaram as propostas inovadoras. Entre 1922 a 1945, o movimento produziu grandes poetas, dentre os quais se destacaram, além de Mário, Oswald e Bandeira, autores como Jorge de Lima (1893-1953), Murilo Mendes (1901-1975), Cecília Meireles (1902-1964), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Vinícius de Moraes (1913-1980). A esse grupo vêm se juntar os poetas de um período já pós-modernista, com obras poéticas muito pessoais, como João Cabral de Melo Neto (1920-1999), José Paulo Paes (1926-1998), Mário Quintana (1906-1994), Ferreira Gullar (1930) e os criadores da poesia concretista dos anos 60, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. A partir dos anos 80, afirmam-se nomes como Manoel de Barros, Hilda Hilst, Olga Savary, Adélia Prado, Antonio Carlos Secchin, Ivan Junqueira, Carlos Nejar, entre outros.

Poetas baianos, dos modernos aos contemporâneos

A renovação estética na Bahia consolida-se a partir de 1928, com os poetas da revista *Arco & Flecha*, que publicou cinco números até 1929. Sob a liderança do crítico e poeta Carlos Chiacchio (1884-1947), o grupo procurou, à sua maneira, atualizar a literatura baiana em relação ao modernismo central. Em oposição a algumas propostas das vanguardas nacionais e estrangeiras, Chiacchio propôs o princípio teórico do “Tradicionalismo dinâmico”, que defendia o diálogo com o passado, a partir do qual devia surgir o novo, recusando os



experimentalismos mais radicais. Do grupo participaram os poetas Godofredo Filho (1904-1992), Eurico Alves (1909-1974), Carvalho Filho (1908-1994), primeiros poetas modernos baianos, cujas obras se destacam devido à renovação da linguagem, ao uso do verso livre, à adoção de temas urbanos e de elementos da cultura baiana.

Participando discretamente de outro grupo, a Academia dos Rebeldes (1927), da qual fez parte Jorge Amado, o poeta Sosígenes Costa (1901-1968) é o mais expressivo autor do período. Sua poesia se impõe pelo volume, pela riqueza temática, pela qualidade estética e pelas contribuições originais. Um exemplo disso é o longo poema primitivista *Iararana* (1934), saga da formação étnico-cultural mestiça no sul da Bahia, e os “Sonetos pavônicos”, que fundem invenção lírica, plasticidade e cromatismo nas imagens, para representar a paisagem, os objetos e as sensações. Sosígenes Costa é um poeta cujo olhar se projeta sobre coisas, paisagens, ações, ritos e situações, que ele transforma e traduz em imagens líricas concebidas por seu poder verbal de sugestão.

Em seguida, destacam-se poetas como Jacinta Passos (1914-1973), do grupo *Cadernos da Bahia*, com uma poesia de participação política e temas de vivências pessoais; Camillo de Jesus Lima (1912-1975), com uma poesia grandiloquente, política e visionária; Carlos Anísio Melhor (1935-1991), com um canto agônico em torno dos percalços da vida, perpassado de reflexões existenciais.

Entre os poetas contemporâneos, vivos e em atividade, destacam-se os participantes da revista *Mapa*, grupo liderado por Glauber Rocha, nos anos 50, integrantes da Geração 60. Fred Souza Castro (1931) é um poeta visual, extraindo o lirismo dos detalhes, em versos



curtos e dinâmicos, Florisvaldo Mattos (1932) é um poeta de inspiração telúrica e rural. Sua poesia exhibe um lirismo profundamente humano, suas paisagens são dinâmicas e sua reflexão transita entre o reconhecimento das coisas naturais e a subjetividade da visão de mundo, com força épica e equilíbrio formal. Poeta afeito à escrita da experiência, sua obra tem as marcas dos fatos vividos, da trajetória entre o campo e a cidade, as vivências urbanas e as viagens líricas através da memória. Fernando da Rocha Peres (1936) exercita em sua poesia as liberdades formais modernas. Ele aborda diversos temas quase sempre em tom de reflexão, com uma ironia clara ou subliminar, fazendo um balanço de atitudes e de práticas, levando em conta o próprio ofício de poeta e seu percurso pelo universo de vivências e significações. Trata-se de uma poesia que fixa na diversidade seu ponto de equilíbrio, embora sempre em tensão, do que decorre sua força expressiva e sua maturidade. Myriam Fraga (1937) elabora em seus poemas uma linguagem pessoal, concisa, dinâmica, para exprimir a condição humana, diante do mundo e da cultura. Trata-se de uma poesia rica de sutilezas e percepções, de abordagem tanto mitológica, como social e histórica. O jogo com o tempo, com as palavras e com as imagens estrutura os seus poemas, possibilitando múltiplas leituras e interpretações. A isso se soma uma reiterada preocupação com a artesanaria do verso e com a sua dimensão simbólica da própria escrita poética. João Carlos Teixeira Gomes (1936) é um poeta lírico afeito aos temas clássicos e modernos, cultiva versos brancos e sonetos. Em seus poemas evidencia a inquietação metafísica e a indagação sobre a condição de ser e estar no mundo em face das vicissitudes humanas.



Alguns poetas desenvolvem obras importantes, atuando independentemente de grupos. Wilson Rocha (1921-2005) é um lírico de sensibilidade plástica, tornando perceptíveis em seus versos as nuances das paisagens cotidianas que ele parece pintar com as palavras. Helena Parente Cunha (1929) se destaca pelo grande apuro formal, pela renovação da linguagem e os temas da condição da mulher, que trata com grande profundidade. Valdelice Soares Pinheiro (1929-1993) é uma poetisa da reflexão humana, de um lirismo ora filosófico, ora simples e afetivo, numa linguagem bem elaborada. Telmo Padilha (1930-1997) é um poeta conciso, de linguagem medida, cheia de símbolos, imagens, conceitos e líricas reflexões. Adelfino Oliveira (1934) se afirma pelo lirismo da reflexão sobre fatos, situações que colhe nas vivências e observações do mundo. Cyro de Mattos (1939) é afeito ao lirismo telúrico, com poemas que são cantos de louvor das paisagens interioranas, com imagens de rios, estradas, plantações e o cultivo do cacau, na região Sul da Bahia. Affonso Manta (1939-2003) deixou uma poesia forte, simples e coloquial que reflete, em seu lirismo despojado, crítico, irônico e mordaz, o ritmo da vida interiorana. Carlos Cunha (1940) é um poeta de timbre dramático, perpassado pelo lirismo de imagens plásticas, com fluência e solenidade. Maria Lúcia Martins (1940) traduz em seus poemas as pulsações das vivências, as emoções e os fatos cotidianos com leveza e intensidade.

Há vários poetas que se firmaram no ambiente literário de Salvador, imersos na vida da cidade grande, com seus assombros e desafios. Ildásio Tavares (1940) pratica uma poesia dramática e crítica, sobre temas da condição humana no mundo moderno. O seu



lirismo ora é contido, ora prosaico, por vezes crítico e irreverente, evidenciando preocupações sociais. José Carlos Capinan (1941) é reconhecido pela poesia participante, de aplicação política, às vezes panfletária, de reflexão crítica sobre as estruturas da sociedade, em busca de uma transformação política, em nome da justiça social. Ruy Espinheira Filho (1942) combina o poder evocativo da memória e a profunda percepção do espaço das vivências cotidianas como fonte do lirismo. O poeta evoca as coisas simples, buscando os sentidos em suas faces secretas, num jogo de revelações e de saberes colhidos nos atos de viver e de sentir o mundo. Maria da Conceição Paranhos (1944) inicia sua obra com uma poesia de invenção formal e de metalinguagem e depois evolui para o canto das circunstâncias, das ideias e das vivências urbanas, em tom crítico, irônico e informativo, em que a memória se torna a fonte lírica primordial. Jorge de Souza Araújo (1947) é um poeta de verve crítica e de indagação do cotidiano, num discurso que procura restaurar os sentidos da condição humana através da poesia. Cid Seixas (1948) é autor de um lirismo concentrado e egótico, que também reflete sobre o ato criativo, preocupado com a renovação dos sentidos e a reabilitação poética das palavras. Damario Dacruz (1951-2010) produz uma poesia de detalhes e circunstâncias, em quadros que fixa o tema e reflete sobre fatos a ele inerentes, extraindo efeitos líricos insuspeitados, numa poesia leve, ágil, plástica e expressiva.

Há o grupo dos poetas que participaram da revista *Serial* e/ou a revista *Hera*, editadas em Feira de Santana, nos anos 70-80, e outros, mais ou menos independentes, que geralmente são reunidos na chamada Geração 60. Antonio Brasileiro (1944) produz uma poesia



de natureza filosófica e especulativa, marcada por um lirismo contido, introspectivo e questionador da condição humana. Em geral, sua linguagem é concisa e solene, e algumas vezes prosaica, mantendo sempre o alto nível poético. Roberval Pereyr (1953) escreve poemas de reflexão existencial, em que os efeitos poéticos da palavra e do pensamento se amalgamam em sentidos metafóricos, alegóricos, enunciativos e reveladores da condição do ser e do existir no mundo. Em seu percurso lírico, constata-se um movimento constante de instauração da linguagem e esclarecimento de condições, em que o eu lírico revela sua visão de mundo e suas identificações com personagens, situações e ideias. Sua poesia é um profundo mergulho nos sentidos da condição humana moderna. Iderval Miranda (1949) prima pelo manejo das palavras, em poemas curtos e incisivos, em cujos versos intensifica a força semântica. A concisão e a ironia corrosiva são as pedras de toque de sua poesia, com afirmações lapidares sobre situações e vivências do cotidiano moderno. Washington Queiroz (1954) busca a plasticidade e a harmonia dos versos, com imagens musicais de grande poder sugestivo. Juraci Dórea (1944) fixa imagens plásticas em poemas ricos em sensações e alusões a elementos da paisagem física e cultural. Claudius Portugal (1951) destaca-se pela pesquisa da forma e pela busca de inovação da linguagem, realçando o aspecto visual do poema em consonância com os sentidos das palavras que se desdobram no papel, multiplicando suas significações. Luis Pimentel (1953) utiliza-se da memória como substância da invenção poética, fazendo os sentidos deslizarem suavemente nos versos, com um ritmo musical apurado.



Em seguida, surgem os principais poetas da geração 80, alguns editados na *Coleção dos Novos* (1981-82) e/ou em revistas, como a *Iararana* (1998), e que são atuantes na literatura atual, como Marcos A. P. Ribeiro (1957), Mirella Márcia (1957), Elieser César (1960), Ivan Brandi (1961), Anne Cerqueira (1964). Trata-se de uma poesia de forte acento lírico, com ênfase na metalinguagem, em busca de novos sentidos, assumindo um tom reflexivo em torno de sentimentos e trocas afetivas no mundo problemático. Mayrant Gallo (1962) é um autor de poemas curtos, carregados de sentidos, com reflexões filosóficas sobre a existência em seus despercebidos e surpreendentes detalhes. Wladimir Queiroz (1962) tem uma poesia visceralmente identificada com as fontes da natureza, as tangências do chão e da vida, mas também compõe imagens abstratas de intensa evocação lírica, com ritmo e plasticidade. Entre esses nomes, destaca-se Luís Antonio Cajazeira Ramos (1956), com uma poesia densa e exata, de forte apelo formal, substanciada em vivências, observação e indagações. Seus temas são mergulhos da razão e do sentimento no âmago da vida, às vezes com ironia corrosiva e até certo sarcasmo, ao largo dos projetos e utopias inviáveis e falidos na prática cotidiana.

Entre os novíssimos poetas, aqueles que embora iniciantes e já começam a chamar a atenção dos leitores e dos críticos, com uma poesia densa, atualizada com as questões formais da atualidade, podem-se citar: Goulart Gomes (1965), Kátia Borges (1968), Marcus Vinicius Rodrigues (1968), Cristina Leilane (1966), Edmar Vieira (1967), José Inácio Vieira de Melo (1968), Elder Oliveira (1968), Elizeu Moreira Paranaguá (1963), Ângela Vilma (1967), Sandro Ornelas (1971), Edney Santana (1974), Mônica Menezes (1975),



Narlan Matos (1975), Adriano Eysen (1976), Vanessa Buffone (1976), João de Moraes Filho (1977), Henrique Wagner (1977), Silvério Duque (1978), Cleberton Santos (1979), Fabrícia Miranda (1980), entre outros novíssimos. No Sul da Bahia, surgem e se afirmam poetas como Edson Cruz (1979), Heitor Brasileiro (1964), Noélia Estrela (1965), Lourival Piligra (1965), George Pellegrini (1966), Rita Santana (1969), Gustavo Felicíssimo (1971), Fabrício Brandão (1974), Daniela Galdino (1975), Mither Amorim (1980), Geraldo Lavigne (1986) e outros.

Este panorama, conquanto expressivo, não enumera a totalidade dos poetas baianos contemporâneos. A poesia baiana é bastante significativa, com grande escala de produção e de qualidade literária. No entanto, no mundo atual, muito mais voltado para as atividades do mercado produtor de bens de consumo imediato, a poesia tem pouca visibilidade e quase nenhuma notoriedade. Na Bahia há vários poetas de alta qualidade, mas faltam leitores à altura da produção poética. A crise da poesia é, portanto, de recepção e de valorização. O mundo atual parece cada vez mais apressado e surdo ao canto das palavras e dos sentidos poéticos. Trata-se de um mundo em constante crise de valores, de sonhos, de ideais, de esperanças. Enquanto isso, como asseverava o escritor mexicano Octavio Paz, os poetas insistem e jamais desistem. Na Bahia e em todo lugar, eles continuam ofertando seu canto como antídoto aos barulhos da vida moderna contemporânea.



Referências

AYALA, Walmir. **Moderna poesia bahiana**: antologia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRASIL, Assis. **A poesia baiana no século XX**: antologia. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

MELO, José Inácio Vieira de. **Concerto lírico a quinze vozes**. Salvador: Aboio Livre, 2004.

PAES, José Paulo. **Pavão, parlenda, paraíso**. São Paulo: Cultrix, 1977.

SANTANA, Valdomiro. **Literatura baiana**: depoimentos. 2. ed. Salvador: Casa de Palavras; FCJA, 2009.

TAVARES, Simone Lopes Pontes. **A paixão premeditada**: poesia da geração 60 na Bahia: antologia. Rio de Janeiro: Imago, 2000.



Parte II

**RECÔNCAVOS
DE PROSA**



NHÔ GUIMARÃES: pelas veredas das infinitas histórias

Alana de Oliveira Freitas El Fahl

*A verdade é só um começo.
O melhor mesmo da história é o
capricho da prosa.
(Aleilton Fonseca, 2006).*

O romance *Nhô Guimarães* (2006) do escritor baiano Aleilton Fonseca funciona como um tributo a Guimarães Rosa e, sobretudo, como uma homenagem à arte de contar e recontar histórias. Aliás, a história do próprio romance já se constrói a partir de uma primeira história, publicada como conto, “Nhô Guimarães”, portanto com o mesmo título, no livro do autor *O desterro dos mortos* (2001).

O conto funciona como um motivo que será ampliado no romance escrito posteriormente. Ambas as narrativas, obedecendo aos limites de cada tipologia textual, descrevem o encontro casual de um visitante à casa da narradora, viúva de Manuel Adeodato, um dos amigos que Guimarães Rosa visitava nas suas andanças pelos sertões das Gerais, que ao chegar ao terreiro da casa dessa senhora é confundido com o próprio Nhô Guimarães, equívoco logo desfeito pela idade do visitante. Resolvido o engano, a prosa se inicia, e nesse espaço, o conto se fecha para o romance começar.



Fica claro ao longo do romance, todo o novelo intertextual que a narrativa realiza com a obra do escritor mineiro, em que a sua biografia é constantemente conjugada com passagens de sua produção.

Entre todas essas artimanhas do narrador, a mais evidente é justamente o modelo de diálogo adotado, que se assemelha com o procedimento usado em *Grande Sertão: Veredas* (1986), no qual a personagem Riobaldo narra seus “causos” a um interlocutor que somente ouve. Assim acontece em *Nhô Guimarães*, a narradora vai tecendo seus fios narrativos para esse visitante desconhecido que atenciosamente a escuta.

A epígrafe do romance aqui em estudo (retirada justamente do *Grande Sertão: Veredas*) denuncia a sua filiação à obra rosiana: “Ah, eu estou vivido, repassado. Eu lembro das coisas antes delas acontecerem... Com isso minha fama clareia? Remei vida solta. Sertão: estes vazios. O senhor vá. Alguma coisa ainda encontra” (FONSECA, 2006, p. 3).

É sobre o último período dessa citação que Fonseca desenvolve o projeto do seu romance, quando diz que: “Alguma coisa ainda se encontra”, e essa ‘coisa’ é justamente o mundo de histórias que a narradora habilmente vai criando e recriando, compondo e recompondo para o seu ouvinte e para seus leitores, reforçando a ideia de que as narrativas, e, portanto, a arte de contar histórias, é inesgotável. Para que elas ressurgam só é preciso que alguém as relembre, as recontem e as reencantem.

É o que faz Fonseca pela voz de sua narradora, sua Sheherazade sertaneja, que ao contrário da Sheherazade d’*As mil e uma noites*, que contava histórias para que seu marido não a matasse, a nossa só



passa a contar suas histórias depois de viúva. É como se contar histórias fosse a herança mais preciosa que Manu deixou, o direito à voz.

Filiar a narradora de *Nhô Guimarães* à figura de Sheherazade nos remete também ao procedimento de encadear as histórias umas às outras, brincado com a noção do tempo e da linearidade narrativa. Dessa forma o autor lança mão do princípio literário da rapidez, como o definiu Calvino (1988, p. 51) ao informar que:

A arte que permite Sheherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história à outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto.

É justamente para manter aceso o desejo de continuar ouvindo/lendo que a narradora desenvolve um ritmo sedutor, com pausas estratégicas para que o seu ouvinte/leitor a acompanhe até a última palavra.

A ideia da recriação de histórias como um legado do sertanejo, é metaforizada pelo autor logo no primeiro parágrafo do livro, portanto, assim que se estabelece o primeiro pacto entre a obra e o leitor:

- Nhô Guimarães por aqui? Há quanto tempo! Ah, não. Nsh, nsh! Não é ele, não. Mas quem é o senhor? Não diz? Assim mesmo apeie. Chegue à frente, a casa é nossa. Eu já lhe dou uns goles de água fresca. Venha ver que a melhor



é essa do pote de barro, dos antigo, que ainda tenho. Aprecie. Estes caminhos andam numa poeira danada, essa secura, sem chuvas. Isto é sertão. (FONSECA, 2006, p. 4).

A imagem da água fresca, guardada no pote de barro, funciona como um signo do frescor dos “causos” que sempre podem ser renovados e recontados, eles repousam no barro, símbolo maior da criação, à espera de alguém que os modele, que os desperte para que ganhem vida através da imaginação de quem os contam e de quem os escutam, e também de quem os leem.

A água fresca que a narradora oferece ao visitante são as histórias que ela agora contará por todo o desenrolar da narrativa, pois o seu pote, depósito de histórias, arca de lembranças, está repleto de enredos a serem desenredados.

A narradora funciona como uma guardiã de tramas infinitas, uma depositária dos repertórios da oralidade, que circulam desde sempre de boca em boca e de ouvido em ouvido pelos sertões, como ela mesma diz nas passagens:

Agora, pronto: tenho precisão de lhe contar a história mais comprida. Quer mais um gole?... Não me custa uns dedos de prosa... Falo muito, pois meus ouvidos estão cheios de causos. Quero relatar o que posso e sei ensinar, antes que um dia me cale para sempre. (FONSECA, 2006, p. 4).

Fica claro no texto a presença da memória como um balizador de toda a narrativa, a narradora vai relembrando, reconstruindo suas tramas, ao sabor de suas lembranças que ora se apresentam a partir



de imagens mais nítidas, ora precisam ser remexidas e reinventadas para que venham à tona.

Filiando-se à noção de memória bergsoniana, como esclarece Ecléa Bosi, no seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*: “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora a consciência na forma de imagens-lembrança” (BOSI, 1987, p. 15). As histórias contadas vão sendo tecidas e retecidas, não necessariamente recompostas como de fato aconteceram.

Em seu famoso ensaio “O Narrador – observações sobre a obra de Nicolai Leskow”, Benjamin (1983) apresenta duas categorias básicas de narrador: o narrador viajante e o narrador estático.

O narrador viajante é representado pelo marinheiro mercante, aquele que correu os mundos, logo é cheio de histórias para contar. Já o narrador estático, é representado pelo lavrador sedentário, aquele que nunca saiu de seus domínios, mas mesmo assim tem muito o que narrar sobre tudo aquilo que já ouviu e viu, suas histórias também despertam o interesse dos ouvintes. Sobre o segundo, diz Benjamin: “mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as tradições de sua terra.” (BENJAMIN, 1983, p. 58).

A nossa narradora faz parte dessa segunda categoria, aquela que nunca foi em busca dos seus “causos”, são eles que chegam até ela, fazendo pouso em seu terreiro e crescendo em seus ouvidos, se modificando a cada nova sessão de prosa, como ela mesma revela:

Viagens compridas não fiz. Não corri os Gerais. Quando muito, bispei pelos arredores, sem pressa e sem receios. A andanças longas



os homens é que são chegados. Eu cá permaneço na escuta de todas as trilhas, rastros de uns e outros, os possíveis de ser. Ouvi tropel de muitas boiadas. Sei dizer o sertão, que lhe digo: sem viajar do meu terreno. E o senhor sabe por quê? O sertão vem a mim. Acredite: o sertão vem muito a mim, e todo o dia mais. (FONSECA, 2006, p. 6).

Diferente do procedimento de Guimarães Rosa, que viajava para recolher os “causos” do grande sertão e depois habilmente os recompunha, a nossa narradora os fazia brotar ali mesmo do seu alpendre. Porém o artifício de recriação de ambos em muito se assemelha, já que nascem do mesmo pote de barro. É o que se nota na seguinte fala da própria narradora:

As histórias, estas, elas vêm: aqui se arrancham, almoçam e jantam, bem fartudas, tiram madorna na rede. O senhor compreende o meu dizer? Elas vêm a mim, guardo os fatos, aceito: protejo, velo, resguardo, no meu firmar. Tomo conta de um tesouro. ...Contar é dificultoso; requer inventar a verdade, mas porém com fé. O senhor sabe que isso é uma arte de viver? Reflita que é herança de parente e aderente, a gente revive os atos e as palavras. (FONSECA, 2006, p. 6-7).

O trecho acima citado não só interliga a arte de contar histórias da narradora à técnica rosiana, mas também nos revela um conceito claro da essência da literatura: reinventar a verdade, ou seja, recriar o real a partir do encantamento da linguagem. É o que faz a narradora,



é o que faz Fonseca, Guimarães Rosa e muitos outros escritores, contadores de “causos”, reconstrutores da vida.

O romance *Nhô Guimarães* resguarda muitas semelhanças com a obra rosiana, com um destaque especial para o procedimento narrativo de Riobaldo, o que evidencia uma rede intertextual. Ao longo do livro, percebemos citações de falas e de “causos” ditos e contados pelo jagunço recriado ficcionalmente por Guimarães Rosa. É exemplo disso o trecho que diz: “- a senhora mire e veja” (FONSECA, 2006, p. 9), frase dita pelo personagem Romualdo da obra de Fonseca e protagonista da primeira história desfiada pela narradora.

Outro momento em que se vê claramente este jogo de citações e intertextualidade entre as duas obras, mostra-se em uma passagem dita pela própria narradora para o seu interlocutor (ou leitores): “a gente conta, quem ouve desconta” (FONSECA, 2006, p. 13), uma espécie de alusão à frase de Riobaldo, “eu conto, o senhor bota o ponto.” Esta remissão ao *Grande Sertão*: veredas estabelece a própria dimensão infinita da literatura, ou seja, o tamanho do texto se estende até onde o leitor/ouvinte pode colocar o seu ponto final ou de segmento.

A ideia da recriação permeia todo o romance, o ato de recolher as histórias que estão baldeando por aí nos rios da memória e depois recriá-las, surge em várias partes do romance, como podemos ver nos seguintes trechos:

Quando Manu contava um caso, Nhô Guimarães se retorcia em caretas, aprovando os jeitos. Ele pensava, refazia as frases, inventava mais uns detalhes. Na mesma hora, ele contava a história de volta, de formas tais que parecia outra, mas era a



mesma... Nhô Guimarães sabia o segredo: muitas histórias que se contam nasceram de coisa acontecida, mas elas ficam por si, sem jeito de obedecer à verdade. De fato, uma coisa acontece, mesmo a gente vendo na hora, os olhos já enganam. Depois, eu lhe conto, o senhor conta a outro que conta aos demais. Às vezes, uma simples pendenga vira uma guerra sacudida. Quem proseia, precisa imaginar, palavrear, distrair o parceiro. Isso são os certos, as novidades boas e compridas. A verdade é só um começo. O melhor mesmo da história é o capricho da prosa. (FONSECA, 2006, p. 26).

Mais uma vez fica claro que o romance também se debruça sobre a natureza da literatura como reinvenção da verdade. O escritor tem como matéria prima o mundo que lhe cerca, cabe a ele reconstruí-lo a seu modo, exemplificado no texto pelo processo de reescritura elaborado por Guimarães Rosa.

O romance também realiza um passeio teórico sobre os conceitos do gênero narrativo, uma vez que retrata em muitas passagens reflexões metalinguísticas sobre a natureza da prosa de ficção. Além da reflexão sobre a própria origem ou originalidade de cada autor e seus processos de criação, como podemos ver na passagem seguinte, uma provocação ao *status* do texto oral e do texto canônico: “Deu-se que pegou fama, por segundas histórias que escrevia, com sua voz refinada. Ele contava essas coisas sem importância da gente; aí, pois, é que ficavam de valor!” (FONSECA, 2006, p. 46).

Costurando “causos”, o autor também tece seus conceitos no avesso do bordado, trançando novas linhas sobre a teoria da narrativa.



Assim é o romance *Nhô Guimarães*, um belo tapete, tecido com as marcas dos arquivos orais que por aí circulam desde muito antes. Mas por ser tapete é preciso olhar o seu avesso.

As histórias são costuradas por fios bem urdidos que vão se revelando pela voz da narradora, que não apenas conta ou reconta “causos” recolhidos no seu pote de barro, fonte inesgotável de enredos e desenredos, mas tece uma forte reflexão sobre a arte de narrar, de ouvir e de ler. Assim analiso o romance e ponho uma vírgula, para que outros leitores coloquem seus pontos adiante. Como bem define Eco (1994, p. 9), “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho, cruzar os bosques da ficção é preciso”. Ou, na voz da narradora de *Nhô Guimarães*: “Falar é como tecer, mas nem toda roupa que se costura é vistosa. É preciso apurar o juízo que as histórias têm sentidos escondidos nos interesses da pessoa.” (FONSECA, 2006, p. 35).

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nicolai Lescow. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnevald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Col. Os Pensadores).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1987.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



FONSECA, Aleilton. **Nhô Guimarães**: romance-homenagem a Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

FONSECA, Aleilton. **O desterro dos mortos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.



“A NOIVA DO GOLFINHO”, DE XAVIER MARQUES: entre memórias e oralidades

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

No seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue – muito manifesta, de maneira mais divertida do que aquela que se esboça na escritura – no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: linguísticos, rituais, morais, políticos. É por isso que – com bastante mais força do que o faria a poesia de leitura – os textos da poesia de audição se reagrupam na consciência da comunidade, em seu imaginário, em sua palavra, em conjuntos discursivos às vezes muito extensos, e em que cada elemento semantiza (segundo a cronologia das performances) todos os outros.
(Paul Zumthor, 1993).

As fronteiras das literaturas estão cada vez mais invisíveis. Sendo assim, o estudo literário se torna tanto mais interessante quanto mais complexo. A escolha de se trabalhar em meio à escritura literária com elemento de rarefeita materialidade, como aparentemente se configura o texto oral, revela-se como uma forma sempre



inovadora de compor literatura, dada a mobilidade da voz. É o que fez Xavier Marques (1958), no conto intitulado “A Noiva do Golfinho”, texto que mistura o fazer literário com outra substância artística difícil de captar por completo, dado seu formato impreciso/fugidio – a voz, o texto oral.

A mescla de elementos presentes na composição de XM¹ (1958) faz com que se destaque no contexto baiano dos contistas de sua geração – final do século XIX, início do século XX –, o que demonstra uma concepção da arte de criação literária evoluída (mesmo que talvez inconscientemente) e, por que não dizer, democrática para o período (BOSI, 2006), com fortes traços do regionalismo, que começava a se consolidar à época.

Era projeto da estética regionalista se valer de recursos documentais e da matéria dita folclórica, a exemplo do trabalho realizado por Afrânio Peixoto (BOSI, 2006, p. 206-207). Na *História concisa da literatura brasileira* consta sobre XM que foi “idílico marinista, povoou sua novela *Jana e Joel* com os gênios e as sereias da Ilha de Itaparica” (BOSI, 2006, p. 206, grifo do autor). Bosi ainda afirma que o regionalismo elaborado por XM:

[...] está permeado de tons românticos [...]. Há, porém, uma nota original na prosa do novelista baiano: a estilização do folclore praieiro. As lendas da sereia e do boto [...], com seus componentes eróticos e fantásticos, emprestam um caráter insolitamente mítico à prosa documental e parnasiana do autor [...] (BOSI, 2006, p. 206).

1 A partir desse ponto do texto, o escritor Xavier Marques será referido por meio da abreviação XM.



Já para Teles (2002, p. 307),

[...] o verdadeiro regionalismo, o que soube explorar os conflitos locais, dando-lhes perspectivas universais, este possui um registro válido, por isso que incorporou à literatura brasileira um patrimônio rico de informações humanas.

Na visão do crítico, XM encontra-se entre os escritores que conseguiram alcançar esses objetivos.

No presente estudo se encontra impressa uma tentativa de leitura feita a partir do ponto de vista da recepção. Busca-se entender a memorialística que subjaz ao conto em estudo por três vias: 1) ao questionar se a narrativa apresenta traços de memória involuntária (ou não); 2) ao tentar perceber de que local “fala” XM nessa obra e 3) ao observar, no tecido latente da obra, possíveis motivações que por ventura incentivaram o autor a escolher um tema voltado para as lendas provindas do imaginário dito popular brasileiro.

O conto se debruça sobre a lenda do boto ou do golfinho, originária das regiões amazônicas. A lenda (migrante/ancestral) gira em torno da presença de um ser meio homem - meio peixe, que se dedica a “encantar” as moças nativas (CASCUDO, 1988; PEREIRA, 2001).

Percebe-se que o conto de XM constitui-se em uma variante da lenda. É comum observar o crescimento de versões quando se trata de textos orais em constante atualização a cada nova forma virtual que assumem, dado que equivale ao dito “quem conta um conto aumenta um ponto.”

O conto pode ter sido composto através de fragmentos da lenda do boto captados pelo autor ao longo da vida e de suas andanças,



o que geralmente acontece com materiais narrativos orais, ainda mais quando se trata de uma lenda fortemente ativa no imaginário coletivo brasileiro, o que possibilita, mais enfaticamente, sua livre circulação por diversas regiões do país, tanto mais em princípios do século XX, época em que o conto foi escrito e quando não se achavam tão disseminados os diversos ramos da comunicação.

Nota-se que o trabalho da memória não se coloca em primeiro plano na narrativa. Mesmo assim seu autor (re)compõe, em registro ficcional, um texto que foi composto pela voz de muitos indivíduos, unidos e perpetuados por meio de sua escritura. A grande cartada da memória, sobretudo a coletiva, está subtendida no texto “A noiva do Golfinho” quando se percebe a não intencionalidade (talvez) do registro oral, fato não muito comum no mundo das letras, terreno em que é frequente encontrar obras que se dizem memorialísticas abertamente.

Em muitos casos, a matéria oral, do conhecimento coletivo (do Brasil ou do mundo – do particular ou do universal), encontra muito mais espaços de registro dentro das memórias – plano individual, nos espaços físicos do gesto/performance e/ou nos “arquivos” alternativos formados por qualquer dado de cultura – plano coletivo (SILVA, 2003, 2009).

Ressalte-se, aqui, a importância do texto em estudo, como uma espécie de registro escrito/literário de histórias, lendas, mitos que as pessoas contam/cantam, um dos meios encontrados pela matéria oral para se perpetuar.

A escritura, no caso específico do conto de XM, está aberta para receber acolhedoramente em seu seio o tecido textual oral – um tan-



to arredio, talvez por conta da liberdade sempre inerente à oralidade sem fronteiras. Dá-se, aqui, um encontro digno de nota: une-se o oral e o escrito em belíssimo jogo de trocas, no qual nenhum dos dois lados sai perdendo. Ao contrário, os benefícios são comuns, mútuos e cada vez mais crescentes. E a união abre lugar para a perpetuação de uma história que talvez estivesse já esquecida entre seus próprios compositores, os intérpretes da tradição.

E, por falar sobre o nascimento desta história, ao ler o conto, têm-se a impressão de que é a primeira vez que a temática do amor entre um ser humano e um animal é mencionada, traço inaugural característico do texto literário. Outro ponto que se pode desdobrar daqui é quanto à versão que se processa continuamente, como a fala, das histórias em geral, não só das ditas populares. Para citar apenas dois exemplos, com o cinema e o teatro, percebe-se correntemente que os textos de Shakespeare são até hoje sujeitos a versões, pois que passeiam entre as fronteiras do oral e do escrito, entre outras.

A lenda do boto ou do golfinho, registrada literariamente pelo autor baiano XM, possivelmente vem a ser uma versão distante das lendas sobre o amor entre animais e humanos: a sereia e o marinheiro, a iara e o pescador (lenda brasileira), a bela e a fera, o centauro (metade homem, metade cavalo), entre outras. Nota-se que, em uma possibilidade de desfecho, para aplacar a culpa de um amor impossível de se perpetuar, contrário às leis naturais da vida, é como se a providência divina se encarregasse de sanar o problema com a separação ou a morte dos amantes, quando não se encontra uma solução mágica capaz de mudar o destino e transformar o ser híbrido em um ser humano, fato recorrente na maioria das lendas *supra citadas*.



É possível visualizar, no conto, através de estrutura mítica quase invisível, o encontro entre culturas, lendas e histórias (particulares e gerais). A história do boto ou do golfinho mostra-se modelada a partir de uma matriz mitológica intimamente ligada à histórias universais sobre o amor (quase) impossível entre pessoas e animais. Até o desfecho trágico é mantido na variante de XM, o que não o diferencia de outros autores que escrevem sobre esse tipo de amor. Uma das novidades da narrativa baiana, entre outras, reside na capacidade de dar voz e vez ao texto oral, de abrir espaço para a oralidade em meio ao mundo das escrituras literárias.

“A Noiva do Golfinho” se mostra como um tipo de conto-versão ou variante da lenda de encantamento denominada pela folclorística brasileira como ‘Lenda do Boto ou do Golfinho’, por intermédio da oralidade (CASCUDO, 1988; PEREIRA, 2001).

O texto recontado por XM como que instaura uma espécie de movença textual, à moda zumthoriana, que vai do texto oral, escutado pelo autor ao longo de sua vida, até o conto escrito e composto por fragmentos do texto oral guardados pela memória autoral. Para Paul Zumthor, esse tipo de junção forma um “caos de aparentes incoerências de que nenhuma tradição escrita dá conta, vozes falam, cantam, os textos retêm ecos fragmentados, sem fixá-los jamais, impelidos como se ao acaso pelos turbilhões da intervocalidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 146).

A apropriação contínua e fluente presente no conto em estudo nos faz observar o teor dialógico que faz do texto mais que oral/escrito (BAKHTIN, 1996). Dialogia perceptível pelas vozes que emanam de praias encantadas – palco propício para o encontro de histórias e



lendas, do local com o universal. Os traços destacados revelam um teor criativo da obra literária tecida por XM, que conseguiu não só estabelecer, no passado, um diálogo com uma cultura localmente situada, mas, ao mesmo tempo, (re)criar uma obra tão sem fronteiras.

“A Noiva do Golfinho”: entre conto e novela

É comum observar, em meio à teoria literária, que há divergência de opiniões quanto às modalidades narrativas *conto* e *novela*. Com relação à obra de XM, aqui posta em estudo, também há diferenças.

Em *Maravilhas do Conto Brasileiro* (1958), livro em que a narrativa foi pesquisada/lida, a classificação está pautada na concepção de conto. Já em outro livro, intitulado *Primeiras manifestações da ficção na Bahia*, a mesma narrativa, entre outras, é entendida como novela, “onde o domínio é dos mares da Bahia e de sua gente” (SALLES, 1979, p. 7), o que só vem a confirmar como a obra literária em geral e, em especial, a de XM, são arredias a classificações, porque plurais e não aderentes a um modelo fixo de narrativa.

Ao analisar “A Noiva do Golfinho” em relação ao que dizem Massaud Moisés (1994) e Júlio Cortázar (1993) sobre a forma literária dita conto, notam-se inúmeras características em comum: brevidade, economia de recursos literários e dados sobre o enredo, por toda sua estrutura estar construída e voltada para o clímax e por este estar estrategicamente situado no final da narrativa.

Para Seixas (2010):

Um conto que se esgota nos limites da história que conta, não é um conto, mas um episódio desgarrado de uma ficção mais ampla, que não se realizou na escrita, não se escreveu,



nem nunca se escreverá. Porque todo texto de criação, não importam suas dimensões, é um mundo em si, microcosmo, com suas leis, seus seres, sua própria organização.

Nesse sentido, o conto de XM nada mais é do que uma história auto-suficiente, completa, porém, econômica na medida certa do conto, trazendo em si elementos bastantes, mas minimizados, quer sejam em termos de conteúdo, enredo, personagens (entre outros elementos narrativos).

Relevante relação foi se estabelecendo no campo literário brasileiro entre o gênero conto e o movimento denominado regionalismo. Do ponto de vista de Teles (2002, p. 307, grifo do autor),

[...] o *conto* serviu para a descoberta do espaço brasileiro, para a expressão cultural dessas ‘ilhas’ que formam a grande extensão territorial do Brasil [...], enfim, a estrutura do conto se ajustou perfeitamente à expressão dessa *cor local*.

O conto, aqui em estudo, também pode ser lido como uma forma autoral de visão de mundo (cosmovisão). É como se XM quisesse mostrar, através de sua obra praieira, uma de suas escolhas, seu mundo preferido a ser visto.

Particularidades memorialísticas

Logo nas primeiras linhas do conto, XM dá lugar à lembrança e pontua um típico trecho memorialístico com as aspas da narrativa evocada de um tempo passado longínquo, de lembranças: “HÁVIA uma linda tnhareense chamada Marina, que era também a mais



singular de todas as criaturas...” (MARQUES, 1958, p. 65). E, entre as reticências de dentro das aspas e o próximo parágrafo, escreveu: “Viveu em Tinhaaré, nas águas alterosas do sul” (MARQUES, 1958, p. 65), acontece uma ruptura clara e comum ao mundo das letras: é a passagem da lembrança evocada pela memória para a lembrança impressa às letras através do trabalho ficcional, ou seja, por meio do filtro da ficção pelos quais passam dados guardados na memória. É como se, no início do conto e com o auxílio das aspas, o escritor estivesse separando a matéria narrativa escutada em algum tempo e espaço passados e, fora das aspas, estivesse recontando, à sua moda, aquela história quem sabe tantas vezes escutada e também presenciada em típicos serões da época.

O trabalho ficcional de XM nos revela alguns de seus trânsitos. O escritor mostra que se vale de lembranças coletivas, adquiridas em seus círculos de convivência. Gomes (1969), no prólogo do livro de XM intitulado *Praieiros*, afirma justamente isso: que o contista “conviveu com pescadores, ouviu narrações de sucessos extraordinários em seu círculo local” (GOMES, 1969, p. 8) e, também, que está a lançar mão dessas lembranças de uma forma tal que só a sua memória pode reconstituir e é dessa maneira que surge a versão do literato para uma lenda de circulação basicamente brasileira que, por sua vez, campeia ventos do real ao ficcional.

A busca pelo registro do que se ouvia no passado, a matéria oral, também reflete a preocupação autoral quanto à preservação dessas narrativas orais e populares, parte importante do imaginário local, no caso específico de XM, baiano que sempre se preocupou, em seus escritos, em demarcar geografias de sua terra (também as



subjetivas), seus costumes e particularidades, elegendo-a quase sempre, na maior parte de sua obra, como uma personagem de destaque. Tais fatos ficam explicitamente mais nítidos quando se lê a confirmação de Gomes, que diz que XM escutou “histórias de amores e de relações com o mar, na labuta diária.” (GOMES, 1969, p. 9).

O tempo passado é o escolhido na narrativa aqui em estudo, em que XM evoca a atemporalidade da velha história por meio da reminiscência coletiva ao afirmar que:

Talvez ainda a conte alguma velha avó, como as de outrora, sob o puxado das casas de palha, lá no cimo do morro, à hora em que num horizonte imenso, cavado e tão profundo que alucina os olhos e alma, começam a murchar os jardins de violetas e os rosais do crepúsculo (MARQUES, 1958, p. 65).

Por estas palavras citadas, pode-se observar que: denota-se ser esta uma história muito conhecida no local (ilha de Tinharé ou nos locais de convivência de XM) em tempos passados; demarca-se como uma narrativa muito antiga e que poucas pessoas ainda se lembram dela, quer seja no tempo da narrativa, quer seja na época em que viveu o autor.

XM elege um cenário específico para o ato de se contar história, ou seja, descreve um ritual que envolve local e hora determinados para que a narração possa se dar, numa atmosfera compostamente perfeita para tal ato de encontro entre diversas gerações, unidas pelos mistérios de uma velha história supostamente local, pois que tingida pelas cores regionais:



Depois vinham as sombras da noite envolvendo as bordas da ilha, onde se punha a roncar o terrível gargantão, comedor de pescadores e marinheiros; nos casais do morro conchegavam-se os vizinhos, unidos pelos mesmos sonhos e terrores que desciam com as trevas: e as velhas avós, acabando de narrar o idílio trágico da malfadada, deixavam errar mais um mistério sobre as rochas ermas de Tinharé (MARQUES, 1958, p. 66).

Em outro ponto da narrativa, o autor deixa explicitamente claro, para os olhos da recepção leitora, seu papel de contador de histórias, ao mencionar o que se contava no passado acerca dos mistérios que giravam em torno da ‘noiva do golfinho’, isto é, XM deixa entrever suas intenções na própria narrativa, intentos que se misturam entre o desejo de contar e o de recontar, dadas as limitações da memória e o desejo de lutar contra a descontinuidade que ronda assustadoramente os materiais memorialísticos, como é caso dessa narrativa em estudo: “Eis o que elas contavam. Havia uma linda tinharensense chamada Marina, que era também a mais singular de todas as criaturas da ilha [...]” (MARQUES, 1958, p. 66).

Marina, a personagem central do conto, ao redor da qual se desenrola a narrativa, é envolvida por uma aura de mistério:

Que tivesse pai ou mãe ou parente qualquer, nunca ninguém o soube. Nas ilhas aparecem às vezes desses entes solitários como elas mesmas. A gente, contudo, mal se satisfazia com esta razão, e por muito tempo não se cogitou de outra coisa.



- Donde veio Marina?... De algum navio naufragado nos bancos de coral? De algum barco onde acaso viajava a mulher que se arrependera de a Ter dado à luz? Teria sido entregue às ondas dentro de uma barquinha ou de uma condêssa (sic), como aquele inocente que passava na correnteza do rio e foi salvo por uma princesa?... (MARQUES, 1958, p. 66).

O mistério se percebe ao longo de toda a história, a qual, por sua vez, também é perpassada por grandes mistérios, o que encaminha o desfecho da narrativa para um mistério ainda maior, fatos que só serão revelados pelo autor nas últimas linhas de seu conto trágico/misterioso.

A tensão e a expectativa são elementos fortemente presentes nesse conto. XM não abre mão deles até o final da narrativa: ao prender a atenção dos leitores que vão sendo tomados de grande angústia, envolvidos pela teia autoral que vai sendo criada e que, nesse processo, liga leitor/narrativa/personagem em um elo quase indestrutível, fato que torna o conto por demais envolvente e interessante. Tais características são clássicas ao conto, ou melhor, ao bom conto, como faz questão de frisar Júlio Cortázar (1993, p. 147), em sua *Valise de Cronópio*.

Por duas vezes XM incita ainda mais o suspense em sua história, dando pistas sobre o desfecho da história ao indicar a morte da tnharense Marina, como a tentar mostrar ao leitor os rumos secretos que seu conto tem a esconder e a revelar:

Foi ali, mas em tempo já muito antigo, quando a roça de Tinharé não dardejava ainda a torre nem o lume do farol, que viveu e morreu



aquela, cuja história de amor tanto comoveu as raparigas de sua condição.[...]

Nisso, como em tudo mais, ela se punha fora do vulgar, semelhante a uma ave estrangeira vinda do céu, num dia de tempestade, para espantar as aves ribeirinhas de Tinharé, que a desconhecera sempre, até a morte [...] (MARQUES, 1958, p. 65-66, grifo nosso).

No primeiro trecho da narrativa acima citado, pode-se observar uma comparação entre Marina e a ave estrangeira, talvez no intuito de revelar semelhança quanto à origem desconhecida de Marina e da ave. No trecho que se segue, XM faz outra comparação, poeticamente bem construída, dessa vez aludindo à solidão que une as ilhas e Marina, quem sabe para mostrar, através do elemento natural (antes a ave e agora a ilha), que a solidão de Marina é um acontecimento tão inexplicável e misterioso como a solidão da ilha, sozinha em meio a uma imensidão de céu e mar, também como Marina, posta sozinha (pelo menos interiormente) em meio a pessoas tão diferentes de si, tão alheias às próprias singularidades e problemas, distanciadas talvez de Marina por causa de suas maneiras por demais diferentes do comum, como assinala XM (MARQUES, 1958, p. 66): “Nas ilhas aparecem às vezes desses entes solitários como elas mesmas.”

O nome Marina também estabelece contatos coerentes com a narrativa que perpassa o conto, uma vez que faz alusão direta ao mar: mistura-se a motivos marinhos ou do mar provenientes. A aura de mistério associada à personagem, a constante instabilidade e seus sentimentos em turbilhão aproximam-na do *locus* geográfico que se faz palco para o desenrolar da narrativa: a praia, o mar.



Viéses da linguagem

Quanto à linguagem de XM, no conto em estudo, há que se ressaltar seu pleno domínio com relação à língua. O prosador maneja em seu texto escrita refinada, pontuada por uma capacidade de criação literária um tanto rara de se encontrar hoje, bem aos moldes da época dos grandes mestres da literatura, a exemplo de Machado de Assis.

Fernando Góes, na introdução do conto de XM, no livro *Marcas do Conto Brasileiro*, faz uma crítica ao mesmo tempo branda e incisiva ao referir-se à escritura do autor baiano: “Tudo isso escrito numa linguagem bem cuidada e limpa, embora às vezes prejudicada por certa retórica.” (MARQUES, 1958, p. 63-64).

Traço marcante no conto aqui posto em evidência é a imagística que emana das páginas escritas pelo autor baiano. E o requinte das imagens produzidas vai aumentando conforme nos aproximamos do desfecho da narrativa:

O vento silvava maldições, o mar levantava clamores de vingança. Parecia que todos os gênios marinhos, peixes encantados, sereias, feiticeiras raivosas, acudiam das suas glaucas moradas para impedir a união dos amantes...

Nem Marina, nem o marinheiro!...

Só então se fez a luz sobre o mistério daquele amor desnatural!...

- Pai do céu, que horror! (MARQUES, 1958, p. 73).



A riqueza descritiva/detalhista do conto, que muito se assemelha à escritura de José de Alencar, vai criando um encadeamento de imagens tão nítidas quanto uma fita cinematográfica, em que a comparação exerce posição de destaque, pois que faz com que a recepção, imaginativamente, teça suas redes de imagens, ligando os pontos ou elementos da narrativa, a exemplo da descrição que o autor faz de Marina e do seu estado de espírito instável:

Daquela cor de leite coalhado não havia senão ela no lugar. Era delgada como um palmito e leve como uma pena; leve de corpo e de juízo. Os olhos tinha-os um nada sombrios, tirando a azul, e os cabelos, tão sutis e asseados como os fios de uma teia de aranha (MARQUES, 1958, p. 66).

Sobre as imagens marquesianas, Afrânio Coutinho (1986) expressa seu ponto de vista, ao referir que a narrativa praieira de seu conterrâneo se faz capaz de agregar diversos dados da cultura local (mar, pescadores, retratos sociais provincianos, negros, religiosidade), tudo em nome do vivo testemunho do que está sendo narrado. Nesse sentido, mais se sobressai a capacidade de criar imagens poéticas do literato.

A abundância e o rebuscamento dos detalhes compõem, em conjunto, uma imagem incrivelmente nítida, o que aproxima XM a um artista plástico que lida com nitidez e comparação, simultaneamente, em suas telas, em uma possibilidade de leitura.

Em outro nível de comparação, nota-se que XM cria diálogo com o texto bíblico, ao fazer menção “àquele inocente que passava na correnteza do rio e foi salvo por uma princesa...” (MARQUES, 1958, p. 66),



para talvez levantar um questionamento em torno do mistério que envolveu o nascimento de Marina. O viés intertextual acaba por nos dar pistas, também, sobre o tecido narrativo que vai buscar em outras fontes alguns de seus materiais.

Em outra passagem do conto, o retrato se repete e uma vez mais o contista entrelaça suas comparações sobre Marina com a narrativa bíblica, agora se referindo à teimosia da protagonista, ao dizer que: “só a caprichosa Marina se recusava à lei da tribo, querendo, pelos modos, imitar a figueira que negou um fruto a Nosso Senhor” (MARQUES, 1958, p. 67).

A religiosidade ainda se faz presente ao longo da história, tecida pelo autor baiano quando o texto ganha tons suplicantes e de prece. É Marina a entoar orações em direção ao mar: – “Ó mar dos golfinhos encantados e das sereias feiticeiras que é do meu amado marinheiro, aquele que me prometeste e por quem anseio mais que as tuas ondas?...” (MARQUES, 1958, p. 69).

Os exemplos destacados, em torno da presença da religiosidade no conto, podem ajudar a desvelar um esboço de como era a vida na pequena localidade em que vivia a personagem. Indiretamente, torna-se também amostra da ligação de pequenas sociedades praieiras à dimensão sagrada, muito comum nos litorais do Brasil e da Bahia.

A linguagem híbrida expressa no conto reserva espaços tanto ao sagrado (com suas imagens lírico-religiosas) quanto ao mítico e místico. Observe-se esta passagem, com alusões a bruxas e seus rituais: “[...] sempre que Marina desaparecia do chã do morro, era certo estar pousada em algum seixal da costa, a falar com o oceano



essa língua que só acentava na loucura ou nos lábios cabalísticos de alguma bruxa” (MARQUES, 1958, p. 68).

Outra imagem digna de nota se faz povoada por beleza comovente: tanto dá conta do olhar do contista praieiro quanto de sua personagem:

Quando subia, era mais muda que as pedras; os olhos semicerrados, fugidos com horror deste mundo, como que os vazara para não ver os pobres colhedores de piaçaba que andaram a ferir os pulsos nas palmeiras de espinho e agora desafogavam o peito em cantigas dolentes, capazes de comover os penhascos. (MARQUES, 1958, p. 68).

Ao escolher uma narrativa oral, de larga abrangência no imaginário nacional, o autor baiano nos revela e nos faz ouvir a “voz da memória”. E assim fazendo, torna a matéria da tradição oral mais potente e atemporal, forte o suficiente para “evitar rupturas irremissíveis” (ZUMTHOR, 1993, p. 142) e se manter viva em meio a composições diferentes literariamente falando, aquelas que unem oralidade e escritura com o firme propósito de manter ativa a voz que ecoou um dia no passado.

As literaturas que trabalham com dados provindos da tradição oral esboçam um pensamento que se confirma na posição de Zumthor, quando nos faz refletir que

[...] nas longas durações, a obra de memória constitui a tradição. Nenhuma frase é a primeira. Toda frase, talvez, toda palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente, citação – de um modo pouco diferente do que



acontecia na escritura dos letrados, em relação aos clássicos e aos Padres da Igreja, no século IX ao XII. (ZUMTHOR, 1993, p. 143).

A pena de XM, posta em ação no conto, pode ser lida como denunciadora da realidade social e sofrida dos moradores do litoral baiano e acaba por imprimir na obra contística *status* elevado, literária e socialmente falando: literária porque rica em composições imagéticas de qualidade já hoje pouco encontradas nas letras baianas; e social porque precursoramente realista no retrato que faz da vida difícil que levavam os pescadores da ilha retratada na narrativa, à época em que viveu o autor, quando de seu convívio com essa leva de sobreviventes.

De tudo que se vê/lê no tecido literário do conto estudado, extrai-se uma atmosfera de compromisso de XM para com a arte da escritura artística. O conto reflete, além de maturidade autoral, o intento desse autor por registrar narrativas soltas que um dia a memória captou. A abertura de espaço para que o imaginário de pescadores e moradores da costa baiana ganhasse novos públicos também é notada no conto.

As conjecturas ora levantadas servem para tentar compreender um texto por si só plural, dividido entre oral e escrito, o que o torna, a cada nova leitura, mais diverso e rico, como no passado mais distante, quando se fazia, como pontua Zumthor (1993, p. 123), “a reescritura prosaica dos antigos relatos em versos, o Érec de 1454, o Tristan de 1484, o Perceval de 1530 e os numerosos ‘romances’ feitos de compilação das canções de gesta.”



O projeto que se esboça nas páginas do conto “A Noiva do Golfinho” demonstra forte tendência de XM para a memorialística, no sentido de perpetuar narrativas ancestrais escutadas ao longo da vida, nos círculos praiheiros em que conviveu (MARQUES, 2009), como um “arquivo” alternativo de voz e cultura. Com isso, os procedimentos artísticos presentes na obra do escritor baiano, de Itaparica, fazem-se em motes para captar a vida através de muitas de suas marés, sobretudo aquelas que nos ligam/levam/lavam e nos fazem mais líricos.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da Universidade, 1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988. p. 181-185.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Col. Debates, 104).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: era Realista, era de transição. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986.

GOMES, Eugênio. Prólogo. In: MARQUES, Xavier. **Praieiros**. Salvador: Edições GRD, 1969.

MARQUES, Xavier. A Noiva do Golfinho. In: RIEDEL, Diaulas. **Maravilhas do Conto Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1958.



MARQUES, Xavier. **Jana e Joel**. Salvador: Fundação Pedro Calmon; Feira de Santana: UEFS Editora, 2009. Edição Fac-similar (Obras Raras da Cultura Baiana, 1).

MOISÉS, Massaud (Org.). **A criação literária**: prosa I. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

PEREIRA, Franz Kreüther. **Painel de Lendas e & Mitos da Amazônia**. Belém: Falangola Editora, 2003. p. 34-35.

SALLES, David. **Primeiras manifestações da ficção na Bahia**. São Paulo: Cultrix, 1979.

SEIXAS, Cid. Criação e crítica: sobre o conto e o poema. **Jornada**: revista online do Cedap, Feira de Santana, BA, v 2, n. 3, ago. 2010. Disponível em: <<http://jornadaonline.blogspot.com.br/2010/08/criacao-e-critica-sobre-o-conto-e-o.html>>. Acesso em: 15 out. 2012.

SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas. **“Arquivos” da Oralidade**: o conto de tradição oral da região sisaleira baiana. 2003. 130 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2003. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/w.x?cid=a2a2e56741f88209&id=documents&resid=A2A2E56741F88209!219&app=Word&authkey=!AGom2K0SNd9Bil8&...>>. Acesso em: 12 out. 2015.

SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas. **Em busca de vozes perdidas**: Lênio Braga, muralismo, “arquivo” e comunicação oral. 2009. 142 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=9202>. Acesso em: 12 out. 2015.

TELES, Gilberto Mendonça. **Contramargem**: estudos de literatura, v. 1. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. (Col. Teologia e ciências humanas, 7).

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.



Parte III

**VENTOS
MIGRANTES**



BAIANIDADE: ícone de nacionalidade

Eugênia Mateus de Souza

Em *Dona Flor e seus Dois Maridos* – projeto jorgeamadiano de modernidade – a nacionalidade brasileira desfila suas diversas identidades numa passarela de páginas (quase sem fim!), oferecendo a oportunidade de pensar essa proposta de Projeto Nacional.

O presente estudo organiza-se em torno de quatro itens temáticos: o primeiro, ilustrado por dois discursos contraditórios – “Brasil, mostra a sua [outra] cara”, de Luft (2004), e “A invenção do brasileiro”, Mainardi (2004), textos sobre nação publicados na *Revista Veja* (2004), que revelam uma diversidade de definições para o termo nação – questão polêmica e diversa; o segundo item busca, com base no texto *O político e psicológico*, de Santos (1999), articular os mecanismos da espacialização interior/exterior como movimentos para compreensão e valorização da nacionalidade e/ou identidade nacional, utilizando a narrativa de Jorge Amado como exemplo; o terceiro trata de ícones de nacionalidade em *Dona Flor e seus dois maridos* e ilustra elementos (linguagem, malandragem, cordialidade, comida e música, mestiçagem) que sugerem algumas das identidades da nação; e, por último, vê-se a nação metaforizada na figura de Dona Flor, personagem que possui dentro de si ao menos dois elementos básicos dessa nação: a ordem e a desordem.



Nação: uma narrativa a ser reproduzida

Os discursos mais recentes ligados à literatura e identidade nacionais demonstram a inexistência de conceitos estáveis de “caráter nacional” e “identidade autêntica”. Ao contrário, identidade reflete atualmente um conceito coletivo e plural – identidades – pois a ideia de nação não se altera completamente, mas também não é a mesma: refaz-se de geração para geração, em contínuo processo de (re)invenção.

Bernd (1992) observa que a construção da identidade é indissociável da narrativa e, conseqüentemente, da literatura. A afirmação torna-se verificável tanto na análise dos discursos literários, desde a Carta de Caminha até hoje, como na percepção de que a literatura não pode se desagregar do processo de (re) construção da identidade brasileira, mas buscar seu retrato de narração.

A narrativa identitária em Jorge Amado tem características bem peculiares, pois têm-se, através de sua obra, um “Brasil falado pelo povo” (GOLDSTEIN, 2003, p. 23). Seus romances procuram caracterizar o que se convencionou chamar de ‘povo brasileiro’, buscando descobrir-lhe a essência através de sua face mais popular. O autor baiano “preocupa-se em fazer o país enxergar o seu povo com seus suores, cantigas, macumbas, prostituição, doenças, lutas, misérias e malandragem.” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 213).

A obra de Jorge Amado pode ser dividida (em termos didáticos) em duas fases: a primeira marcada por uma força político-partidária, engajada com o realismo socialista/comunista; a segunda retrata os costumes e valores culturais da Bahia em linguagem sim-



ples – o autor não se distancia do projeto de identidade nacional. Apesar das duas fases:

[...] a proposta de Jorge Amado é captar a identidade do país e de sua cultura, e captar sua singularidade a partir das raízes populares, da realidade do povo, da recuperação, para o texto e para a imagem do país, da fala, das figuras e cenas populares. (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 212).

Seu projeto está inserido no cenário do nordeste dos anos 30, “um espaço de falas diferentes e conflituosas” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 216).

Mas a grande contribuição do autor para o regionalismo de 30 foi a inserção da Bahia nesse contexto; os romances concentram seus enredos no espaço cultural da Bahia (Salvador, região metropolitana e também a região do cacau) que, até então, não fazia parte da geografia literária nordestina.

São narrativas que nascem da vivência concreta do universo que representa um modelo de nação com múltiplas identidades a partir de um particular (a Bahia) capaz de uma representação do universal (o Brasil).

Macumba para gringo ver: uma leitura de *O político e o psicológico*, de Roberto Corrêa dos Santos

Interessa captar aqui o movimento de espacialização utilizado pelo autor, para retratar a nação e a(s) identidade(s) brasileira(s), apresentadas em seu texto (SANTOS, 1999), sobre o mecanismo da espacialização interior/exterior como movimentos que vêm carac-



terizando os modos de compreensão e uso do valor de nacionalidade e de identidade nacional, periféricas. O termo macumba vem para lembrar nacional e gringo, estrangeiro. Ambos os elementos estão fortemente ligados à cultura brasileira apesar das controvérsias iniciais de entender o que seria a nação: “Todos aprendendo com os vizinhos, e atirando a lança para o alto, e para mais alto ainda. Esse, o estágio político de nossa cultura. Por sinal, estágio estético.” (SANTOS, 1999, p. 68). E mais: “Vontade de criar um modo próprio de se ler e de se fazer história, uma história que se torne útil ao nosso auto-entendimento.” (SANTOS, 1999, p. 70).

Nação e identidade nacional foi o projeto precursor de Alencar, mas reconstruído, por outros viéses, em épocas distintas, o que não seria diferente no período modernista, que proporcionou ao homem um repensar – antropofágico – sobre a formação do(s) sujeito(s). Os modernistas procuraram, pois, a inclusão de identidades representantes de uma brasilidade tão diversa.

Alencar, com o seu projeto de nação nos seus romances indianistas, numa visão romântica, valera-se da exteriorização da cultura do país, representada pelas origens indígenas, externando a cor local: o movimento deu-se numa só direção, de dentro para fora. Nessa exteriorização do interior, veio à tona a essência primitiva do país – uma farsa ridícula do paraíso tropical para turistas, um mau simulacro, falsa essência, doxa, fingida raiz, baixa democracia. Seria preciso, portanto, uma atualização e muita tolerância para com o exterior, o fora. Desse modo, repensar os elementos de nação precisava de revisitação para saber pesar a construção das identidades e da nação. Essa constatação tornara-se uma constante



na literatura nacional enquanto projeto de nacionalidade. Observa, posteriormente, que o modernista fez releitura e operou num sentido inverso: brasileiro não se forma de essência particular nem de cultura formada só pelo dentro.

Com o “Movimento Antropofágico”, de Oswald de Andrade, pensa-se em ‘devorar’ o que é estrangeiro, numa espécie de segunda colonização, só que por vontade própria. O movimento dá-se de fora para dentro. A formação cultural, numa operação antropofágica, torna-se mais autêntica, considerando o exterior como as forças ocidentais, o progresso, a produção europeia, a atualização, a modernidade das conquistas como as culturas negra e indígena. Para a nação brasileira romântica, a identidade constiuía-se numa questão psicológica de autoafirmação, própria de adolescentes, e, ainda, um conflito de paternidade. Operando pela contramão, os modernistas permaneceram no mesmo quadro das relações entre nacionalidade e cultura, contudo, mais amadurecidos, compreenderam que todos os elementos aqui presentes, de índios, negros ou europeus, todos eram estrangeiros e exigia-se nesse paltamar uma releitura do processo de exteriorização. Os modernistas consideraram todos os povos pelo viés do estrangeiro, aceitaram-nos dentro das possibilidades cedidas pelos atos antropofágicos e, ruminados, resultaram numa nova arte, de uma nação “sem nenhuma característica definida” como lembra o subtítulo de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.

Santos (1999) faz um diagnóstico, enfocando a cultura como um conjunto em que um só elemento não representa o todo. Com o fortalecimento do ‘corpo’ das culturas, um homem se torna exterior, “na alegria da forma e no nomadismo da diferença.” (SANTOS,



1999, p. 68). Já não há contraste entre dentro e fora. Um aprendizado com o vizinho: um estágio político e estético. Valer-se do passado para projetar o presente pode direcionar um jogo perigoso de fragilização do corpo. Memória e esquecimento devem caminhar, simultaneamente, porque o lembrar permanente pode incorrer numa vigília ininterrupta, quando o sono é fundamental; ao passo que o esquecer celebra o devir e, possivelmente, uma constante imobilização. O caminho, portanto, será lembrar ou esquecer a tempo. Acatar o estrangeiro – processo de interiorização do que lhe é exterior; cindir o dentro e o fora.

A obra de Jorge Amado emerge, paralelamente, com a problemática da Primeira Guerra, discutida na Semana de Arte Moderna e extensiva ao Movimento de 30, isto é, ela aparece presa:

[...] à questão da identidade nacional e cultural do país, da formação do povo, da relação entre a nação e o capital estrangeiro, enfim, ao tema da revolução, da necessidade de fazer uma reconstrução total do país, rompendo radicalmente com o passado (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 212).

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, discute-se o “rosto arlequinal e colorido do Brasil.” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 213). Para realizar este feito, Jorge Amado aceita a formação histórica do Brasil, não a oficializada, mas a real. Ele, assim, interioriza o exterior, exterioriza o interior e dispensa a cultura paternalista, adolescente do país e se reconhece exteriorizando o exterior, isto é, não divisa o dentro e o fora; não há limites nem diferenças, portanto. O exterior e o interior são operados num único viés, onde não existem partes sem o todo.



No enredo, Jorge Amado discute as margens, revigora as ideias de descentralização e debate fortemente as intrigas geradas pelo que a sociedade prega de convencionalismos. Vadinho, a expressão do vadio, figura entre as duas alas da sociedade e conhece de tudo. Ironiza os modelos arcaicos de comportamentos sociais, trazidos da Europa inibindo a boa vida do malandro que reage assumindo o lugar que deseja. O ir e vir. O dentro e o fora podem se conciliar num mesmo lugar. Assim a contragosto da família da namorada, Vadinho casa-se com Flor e ora mostra-se o marido apaixonado, presente à família, dentro das convenções, ora transforma-se no sujeito maladro, visitante de ruas e cassinos roubando a esposa porque não trabalhando, e, portanto, não tinha dinheiro para o jogo.

Com *Dona Flor e seus dois maridos*, captam-se identidades e culturas nacionais e sua singularidade, tendo como base as raízes populares pela realidade do povo, recuperando fala, figuras e cenas populares para o texto e a imagem do país. Na busca de solução para os problemas nacionais e os de sua população e na crença da proximidade de um mundo novo no qual o país deve tomar parte, nasce a produção jorgeamadiana, cuja maior preocupação está na configuração de um povo, o povo para o Brasil e “integrá-lo à vida nacional, à cultura do país, captando sua originalidade.” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 213).

Jorge Amado deseja abrir os olhos do país, exteriorizar interior e exterior, fazê-lo enxergar o suor do seu povo, suas cantigas, macumbas, prostituição, doenças, lutas, misérias e malandragens. A união do belo, representado pelo povo e pela terra, ao social, representado pelo feio, miserável. Na verdade, uma negação do



real presente através do ideal para a construção de um mundo novo, lírico e romântico.

Jorge Amado reconhece o país, segundo Albuquerque Jr. (2001), com uma visibilidade de Nordeste, particularmente de Bahia, enfatizando o pitoresco e o sensual; uma visão naturalista da Bahia, centrada em seu aspecto exótico, tropical, com destaque para o calor, a brisa, as palmeiras, os barquinhos, as cantigas de acalanto e a sensibilidade e lascívia de seu povo.

Cria-se um Nordeste barroco, no reino da ambivalência. Nesse espaço, encontram-se as antíteses: sagrado e profano, material e místico, miséria e alegria, trabalho e ócio, alto e baixo. Nessas contradições, Jorge Amado deixar reluzir uma Bahia de povo mais exótico, excêntrico, divertido, brigão; uma Bahia da crença na liberdade, de resistência à miséria; uma Bahia artesanal que dita o ritmo da vida, das vozes negras de tempestades e macumbas; uma Bahia de baianas vendedoras de comidas e doces, de homens de cor bronzeada, dependentes dos desígnios da natureza, de corpo, voz e alma de negros e velhos de histórias. Enfim, uma Bahia melancólica, de seduções e mistérios. Uma imagem de Bahia aproximada à Bahia de Gilberto Freyre, embora, apresentem-se de forma invertida: enquanto este último busca harmonia e conciliação pelo poder patriarcal de sociedade, o primeiro trata harmonia e conciliação pelo caráter popular. Ambas ameaçadas pela emergência da modernidade, da sociedade burguesa o que decorre de pensamentos antagônicos. Há necessidade de preservação da memória da sociedade decadente, de prestigiá-la. A tradição popular caía também no rol do esquecimento, condenada pelo capitalismo.



Ícones de nacionalidade em *Dona Flor e seus dois maridos*

a) **Linguagem:** a fala popular como representação de nação

Traduzidos para diversas línguas e exportados para muitos países, os romances de Jorge Amado conseguem, através de uma linguagem coloquial e lírica, prender o leitor ao enredo, envolvendo-o, profundamente. A sua temática aborda a existência de pessoas que vivem à margem da sociedade: as mulatas, os negros e mestiços, os malandros e pobres, as cozinheiras e domésticas. Para melhor traduzir os anseios e os objetivos dessa gente discriminada e esquecida pela sociedade, escolheu uma linguagem popular, cor-de-lista, veraz à sua proposta.

Com estilo personalíssimo, no romance *Dona Flor*, o escritor, através de uma linguagem quase folhetinesca, oferece ao leitor um enredo “saboroso” e “apimentado”, tão ao gosto da culinária baiana. A linguagem oral da narrativa amadiana atinge o seu estatuto de literatura popular, dando voz àqueles que não a possuem, denunciando a miséria de muitos em face da opulência de uma minoria.

A linguagem aparentemente simples dos romances jorgeamadianos sofreu algumas restrições da crítica. Estudiosos como Bosi (2001) e Ataíde (1983) possuem ainda uma espécie de visão preconceituosa e retrógrada quanto à inovação estética do autor de *Dona Flor*. Isso se deve, talvez, ao fato de esses críticos não captarem com uma dose de boa vontade a mensagem do próprio Jorge Amado de fazer uma “literatura do povo, pelo povo e para o povo”:

Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comu-



nicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmedido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos folclóricos em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade. (BOSI, 2001, p. 406).

Albuquerque Jr. (2001) interpreta, porém, de maneira positiva a linguagem simples de Jorge Amado, completamente desprendido de preconceitos linguísticos e literários; traduz, sabiamente, as verdadeiras intenções do escritor baiano, desconstruindo os conceitos paradigmáticos e formais das academias:

Seu discurso simples, “popular”, visa romper com a postura retórica da cultura dominante no país [...]. A fala livre e displicente do povo seria uma visão de baixo, uma fala não censurada, não oprimida pelas regras e normas dos códigos burgueses [...]. O Brasil e o Nordeste se tornariam mais visíveis em sua verdade, por serem falados pelo povo [...]. Como Caymmi, Amado valoriza a fala coloquial, a poesia contida, contribuindo como aquele para uma nova forma não só de ver, mas de escutar a Bahia, com suas soluções linguísticas onomatopaicas, com seus rumores e sons do cotidiano. (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 217-218).

Em prosa ou poesia, o cotidiano doméstico, sob fundo de sensualidade erótica e mítica, é uma das características amadianas. Sua



peculiaridade está em apresentar acontecimentos corriqueiros, os costumes da “cidade da Bahia”, numa linguagem criativa e espontânea, como o próprio povo baiano. Ele rompe as regras da sintaxe, apresenta uma linguagem trivial, diversifica temáticas e abre novas interpretações para os hábitos baianos.

O estilo lírico e ao mesmo tempo bem humorado da língua oral indica a identidade de um povo oprimido, que aparece na narrativa amadiana com os seus ícones de baianidade, traduzindo a voz de uma nação. Mas não é apenas de linguagem popular que se faz a literatura de Jorge Amado. Ele se utiliza também de recursos mais sofisticados sem, contudo, tornar-se presunçosa e inacessível a sua compreensão:

[...] a Drogaria Científica, estabelecimento próspero, num ponto formidável, estava sendo objeto de uma dessas sórdidas lutas de herdeiros num inventário litigioso, torpe briga de família. (AMADO, 2001, p. 232).

Portanto, ao misturar modalidades de cordel e folhetim, com ênfase no popular, em uma linguagem também formal, em menor intensidade, Jorge Amado imprimiu um novo conceito à literatura, um modelo de nação representado autêntica e legitimamente.

b) Malandragem: uma das faces do brasileiro

Pode-se afirmar que a identidade brasileira mostra-se plena em símbolos, os quais se tornaram históricos. Dentre eles destacamos o malandro. Leonardo Filho, personagem do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o Zé



Carioca, de *Walt Disney*, *Vadinho*, de *D. Flor*, dentre outros, são imagens cristalizadas de uma das faces do brasileiro. Entretanto, quem são, afinal, esses malandros e como eles se configuram?

Tomando como base *Vadinho*, percebe-se com a narração de sua morte, as principais características que delineiam o típico malandro:

[...] o primeiro marido de Dona Flor, morreu num domingo de carnaval, pela manhã, quando, fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho, não longe de sua casa. Não pertencia ao bloco, acabara de nele misturar-se, em companhia de mais quatro amigos, todos com traje de baiana, e vinham de um bar no Cabeça onde o uísque corra farto à custa de um certo Moysés Alves, fazendeiro de cacau, rico e perdulário. (AMADO, 2000. p. 3).

Com esta narração, apresenta-se, para o leitor, o caráter desse personagem: boêmio, farrista, curtidor, penetra... ou, simplesmente, Vadi(nh)o. Com o funeral começam as recordações de todos sobre o falecido. Flor lembra-se do marido infiel, cheio de lábia, espertalhão, jogador e malicioso que era *Vadinho*, embora, extremamente adorável. Na definição de um dos presentes, ele “era porreta”. Visto deste ângulo o caráter de *Vadinho* é constituído pela dialética da ordem e da desordem. Pois, se era infiel, espertalhão, ladino, trampolineiro, patife... era também alegre, carinhoso, amável, excepcional e “porreta”.

Nesta dialética, apresentada por Cândido (1993, p. 39), encontram-se os pilares para entender o símbolo da malandragem:

[...] não existe juízo moral e sim aceitação do homem como ele é, mistura cinismo e bono-



mia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal.

Nesse ponto, o leitor conhece, em *feedback*, mais detalhadamente, o passado do casal. Vadinho é um marido ausente, sempre gastando dinheiro (dos outros) no jogo e com as mulheres. O caráter do marido de Flor destaca-se quando nem na noite de núpcias ele deixa de lado a malandragem:

Vadiaram até não mais poder, quando ela então puxou a colcha, se cobriu, adormeceu [...]. Pela madrugada dona Flor acordou, o despertador à cabeceira marcava duas horas da manhã. Vadinho não estava na cama [...]. Vadinho sumira, fora arriscar com certeza os cobres dados pelo banqueiro. Na própria noite de núpcias, era demais. Dona Flor chorou as primeiras lágrimas [...] roída de desgosto, rangendo os dentes de desejo. (AMADO, 2000, p. 107).

E assim são mostrados os vários acontecimentos da vida matrimonial com aquele adorável cafajeste, generoso gastador, infiel e amantíssimo marido que era Vadinho. Outro aspecto abordado por Cândido (1993, p. 47), perceptível em *Dona Flor* é o que o teórico intitula de ‘mundo sem culpa’: “as pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam.” Esse “mundo sem culpa” mostra-se no episódio em que Vadinho espanca Flor, roubando suas economias para arriscar um palpite no jogo, mas, ao sair de casa, encontra um amigo que precisava do dinheiro para realizar o funeral de sua



mãe. Sensibilizado com a situação, o malandro dá todo o dinheiro roubado para o amigo. O ato de espancar Flor e roubar-lhe toda a sua economia choca a todos, mas, automaticamente, neutraliza-se sua ação, com outra digna de louvor. Se todos têm defeitos e qualidades, por que censurar Vadinho?

Na última parte da narrativa, o malandro, depois de morto, volta para mudar a vida de todos que com ele conviveram. Como bom malandro, continua a “praticar a astúcia pela astúcia, manifestando um amor próprio pelo jogo-em-si.” (CÂNDIDO, 1993, p. 26). O jogo sempre foi a grande paixão de Vadinho e, como entidade, volta a andar entre os vivos e faz do jogo um meio de conciliação entre a ordem e a desordem: provoca a desordem na vida dos funcionários e do dono do cassino que veem, atônitos, coisas inexplicáveis acontecerem; o fantasma de Vadinho ajuda a prostituta, Madame Claudette, fazendo as fichas rolares pelo tapete e depositando no decote da mulher uma das fichas mais valiosas. Ajuda o negro Arigof, fazendo a roleta parar doze vezes seguidas na dama e, consequentemente, a banca de cem contos estourou.

Quem também ouve a voz de Vadinho é seu amigo e compadre Mirandão que aposta no dezessete, o número do defunto, e só pára de ganhar quando o dono do cassino, Pelancchi Moulas, – que, a essa altura, recorrera sem sucesso a todos os místicos da Bahia para tentar compreender os últimos acontecimentos – ordena, sob o pretexto de defeito da bacia da roleta, a suspensão do jogo.

Paralelamente, o malandro que só podia ser visto por Flor, não pára de confundir os sentimentos de sua amada, dividida entre a razão ao lado de um homem – Teodoro – que, como o próprio nome já



diz, um presente de Deus, homem culto, íntegro, que oferece à Flor a solidez de um lar desejado por muitas mulheres, e a emoção – com Vadinho: cafajeste, malandro, mas um amante irresistível.

Este traço dá sentido profundo ao livro e ao seu balanceio, nesses dois hemisférios, entre a ordem e desordem, onde dona Flor também oscila. Desde o início de sua vida, ela se vê dividida entre sua mãe – a ordem – que vive regulando Flor e mantendo-a em “rédeas curtas” e sua sempre compreensiva tia – a desordem –, que apóia Flor nos momentos mais difíceis, inclusive quando ela se entrega a Vadinho. Suas melhores amigas: Norma e Gisa também são exemplos desses pólos contraditórios. Norma, como o próprio nome expressa é a dona da razão, é a norma; é ela que sempre tem as palavras mais sensatas para momentos mais difíceis. Gisa, ao contrário, é a americana moderna que sempre tinha as opiniões mais esdrúxulas para as mais diversas situações.

D. Flor e seus dois maridos é um livro que resolve os impasses dos relacionamentos conciliando os dois pólos. E dissolve o impasse do triângulo amoroso na possibilidade ambígua e inclusiva de dois amores para a intenção desmedida do desejo humano. Numa leitura mais sociológica, a história de D. Flor aponta para o caráter complexo e contraditório da cultura nacional.

c) Cordialidade: um jeito nacional de ser

Não há brasileiro que não conheça o valor das relações sociais, que não as tenha utilizado como instrumentos de solução de problema ao longo de sua vida. Não há brasileiro que nunca tenha usado ‘você sabe com quem está



falando?’ diante de uma lei universal e do risco de uma universalização que acabaria transformando sua figura moral num mero número ou entidade anônima (DA MATTA, 1997, p. 102).

Segundo Holanda (1990), a principal contribuição brasileira para a civilização seria a cordialidade, cujo representante, o homem cordial, apresentaria como virtudes, características da psicologia brasileira: lhaneza (sinceridade) no trato, hospitalidade e generosidade, para caracterizar uma identidade nacional. As personagens jorgeamadianas tornam-se símbolos das condições sociais, dos valores e das aspirações de toda uma classe.

Face ao esfacelamento das identidades vindas da urgência moderna, Jorge Amado constrói personagens sintéticas, fechadas, tipificadas. “A classe social e a posição política tornam-se os princípios ordenadores da identidade deles, que passam a ter uma psicologia extremamente simples, mas se revela na ação.” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 213).

As atitudes das personagens serão a marca da condição na sociedade e da postura ideológica, uma única verdade será expressa. Com uma construção maniqueísta, assegura aos personagens uma proclamação de valores.

A cordialidade encontra-se presente em várias personagens: Flor: “[...] não era dona Flor de despedir pessoa alguma, quanto mais recomendada de vizinha e amiga” (AMADO, 2001, p. 253); Vadinho: “Acontecia quando [...] tendo excedido os limites [...] Vadinho apelava para as grandes cartadas: ir com ela ao cinema, acompanhá-la a pagar visita [...] organizava uma serenata [...]” (AMADO, 2001, p. 109); Doutor Teodoro: “Respirou aliviado o far-



macêutico. Por dona Flor seria capaz de sacrifícios, até de aguentar dona Rozilda com seus mexericos. [...] Quanto a dona Rozilda evoluiu a opinião de Doutor Teodoro, a santa velhinha dissolvia-se em peçonha” (AMADO, 2001, p. 266); Dona Rozilda: “[...] e para ali ficar armou dona Rozilda seu plano de campanha. Fez-se adúltera e insinuante, prestativa e bondosa, devota do farmacêutico” (AMADO, 2001, p. 264); Dona Norma: “[...] solícita e fraternal, prontificou-se a acompanhá-la e a animou. Curiosa também, deve-se dizer; há muito desejava oportunidade para espiar uma rua de prostituição [...]” (AMADO, 2001, p. 116); dentre outros.

O cidadão é a entidade sujeita à lei, ao passo que a família, às relações de amizade, porque representam um vínculo afetivo e/ou biológico, podem se excluir de uma convenção formal.

O “homem cordial” é resultado da cultura personalista e patrimonialista própria da sociedade brasileira. A cordialidade brasileira simboliza o predomínio de relações humanas mais simples e diretas que rejeitam todo e qualquer aspecto de ritualização do comportamento. Essa cordialidade do brasileiro o despoja da capacidade de perceber a importância de certo grau de ritualismo, já que este sugere uma distância e uma artificialidade essenciais para a socialização das pessoas num mundo distinto do âmbito familiar.

d) Comida e música: ícones de sedução nacional

O Manifesto Regionalista, de 1926, liderado por Gilberto Freyre, resgatou a cultura nordestina em todas as suas representações. Assim, a culinária e as bebidas típicas da região, bem como a arquitetura colonial, com todos os seus sobrados e casarões, ganham uma nova dimensão no Manifesto.



Profundamente engajado nas questões culturais de seu país, em especial do Nordeste, Jorge Amado, ao se informar dos ideais do Manifesto Regionalista do Recife, busca uma valorização da cozinha regional, especialmente da culinária baiana. Duas personagens famosas do escritor (Flor e Gabriela) se caracterizam por reunir dotes culinários apresentados através de uma comida tipicamente baiana. Acarajé, moqueca de siri mole, bolinhos de bacalhau, abarás e cus-cuz de milho com coco são exemplos culinários apresentados tanto em Gabriela quanto em Dona Flor.

Jorge Amado cumpre com os ideais do Manifesto: valoriza a comida regional e mostra também as duas mestiças brasileiras como símbolo da identidade nacional.

Antes mesmo de começar a história, o escritor recebe de Flor uma receita de um bolo de puba e prepara o espírito do leitor para a temática do romance. A culinária, uma das características principais da obra, é antecipada logo no início do livro:

Caro amigo Jorge Amado, o bolo de puba que eu faço não tem receita, a bem dizer. [...] Vin-te bolinhos de puba ou mais, conforme o tamanho que se quiser. Aconselho dona Zélia a fazer grande de uma vez, pois de bolo de puba todos gostam e pedem mais [...]. Açúcar, sal, queijo ralado, manteiga, leite de coco, o fino e o grosso, dos dois se necessita [...] (AMADO, 2000, p. XIII).

No primeiro capítulo do livro há o episódio da morte de Vadinho, o marido de Flor, e na página anterior a esse capítulo, outra



receita de Flor sobre “quando e o que servir em velório de defunto”. Prepara-se, de novo, o leitor, para o assunto a ser narrado: a morte:

[...] Quando e o quê oferecer? [...] Café é indispensável e o tempo todo [...]. Café completo com leite, pão, manteiga, queijo, uns biscoitinhos, alguns bolos de aipim ou carimã, fatias de cuscuz com ovos estrelados, isso, só de manhã e para quem atravessou ali a madrugada [...]. Se o velório, porém, for de categoria, dessas sentinelas de dinheiro a rodo, então se impõe uma xícara de chocolate à meia-noite, grosso e quente, ou uma canja de galinha. E, para completar, bolinhos de bacalhau, frigideira, croquetes em geral, doces variados, frutas secas [...] Seja velório rico, seja pobre, exige-se [...] a boa cachacinha; tudo pode faltar, mesmo café, só ela é indispensável; sem seu conforto não há velório que se preze. (AMADO, 2000, p. 2).

O narrador apresenta símbolos da culinária nacional como o café e, especialmente, a “boa cachacinha”. A mandioca entra na narrativa e tem como base o aipim, um alimento extremamente popular, principalmente, no interior nordestino. Além do leite, pão, queijo e manteiga, considerados populares, o narrador dedica um parágrafo da receita para os alimentos mais sofisticados como o chocolate, separando os alimentos de acordo com a classe social. Contudo, a “cachacinha” coloca todas as classes em um mesmo patamar, pois todos saboreiam essa bebida.

Quando Vadinho morre, domingo de carnaval, fantasiado de baiana, por baixo da saia, há uma enorme mandioca símbolo do próprio pênis:



[...] amarrara, inclusive, sob a anágua branca e engomada, enorme raiz de mandioca e, a cada passo, suspendia as saias e exibia o troféu descomunal e pornográfico, fazendo as mulheres esconderem o rosto e o riso, com maliciosa vergonha (AMADO, 2000, p. 16).

De origem indígena, a mandioca é o alimento fundamental à culinária brasileira, mais ênfase ao símbolo nacional. Mandioca e os seus derivados como o aipim, portanto, e a carimã aparecem durante toda a narrativa, seja durante as aulas da Escola de Culinária Sabor & Arte, seja nas festas, como o noivado e o casamento de Flor, personagem que representa uma metáfora gastronômica: realiza o duplo papel de “comer / ser comida”, uma nítida relação entre comida e sexo:

[...] Apetitosa, como costumava classificá-la o próprio Vadinho em seus dias de ternura, raros talvez porém inesquecíveis. Quem sabe, devido às atividades culinárias da esposa, nesses idílios Vadinho dizia-lhe *meu manuê de milho-verde, meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda* (AMADO, 2000, p. 7, grifo nosso).

O seu corpo era visto por Vadinho como um alimento gostoso, fácil de saborear. Tânia Pelegrinni (2004) afirma que Flor, assim como Vadinho, possuía um grande apetite sexual só que ela sublimava-o em seus quitutes; escondia a sua natureza ardente em um temperamento comportado de uma típica professora de culinária e uma esposa fiel.

Flor estendia sua culinária à africana e à indígena: “Num desperdício de comida, ali se exibiam os quitutes baianos, vatapá e efó,



abará e caruru, moquecas de siri mole, de camarão, de peixe, acarajé e acçá, galinha de xinxim e arroz de haussá.” (AMADO, 2000, p. 65).

Quanto à música em *Dona Flor*, Jorge Amado trabalha dois pólos opostos. O primeiro tipo de música é a popular – Vadinho morrera sambando e o samba mostra-se através dos instrumentos populares e conhecidos como cavaquinho, flauta, viola e seus tambores; a própria encarnação do ritmo alegre do samba por seu caráter festivo e extrovertido. Flor também se mostra simpatizante à música e às festas populares; um dos seus grandes sonhos era possuir um rádio – símbolo de entretenimento popular da época - conseguido somente à custa de muito trabalho e esforço: “[...] Ouvir rádio, eis o passatempo preferido de dona Flor, sua maior distração: doida por sambas e canções, tangos e boleros, pelos programas cômicos, e, sobretudo, pelas novelas radiofônicas.” (AMADO, 2000, p. 141).

O segundo tipo de música expressa no romance é a erudita. Mais uma associação à personagem – comportamento e personalidade – ao tipo de música referida: Dr. Teodoro Madureira, farmacêutico sistemático e circunspecto, músico amador de uma orquestra sinfônica. Músicas melancólicas, pausadas e tristes integram-lhe espírito reservado e tímido. Ao contrair matrimônio com Teodoro, valsas, elegias e solos de violoncelo representam as melodias diárias ouvidas por Flor.

A ambiguidade na comida e na música e no comportamento de algumas personagens é a base do romance. A temática da morte, ironicamente apresentada em pleno domingo de carnaval, também trará conotações ambíguas, concluindo que o riso e o choro, a morte e a vida preenchem comicamente a narrativa amadiana.



e) **Mestiçagem:** cor nacional

Para Jorge Amado, o processo da miscigenação explicaria todo o milagre brasileiro: a riqueza cultural da população pobre, a preservação de costumes, de tradições (organização de sociedade, escolas, desfiles de ranchos, ternos, afoxés), a criação de ritmos, danças, de cantos. Só o mestiço teria “talento e resistência para se tornar o criador da civilização universal e futura, num país onde o ódio de raças não teria lugar.” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 222).

Tanto Jorge Amado quanto Gilberto Freyre permanecem presos à questão étnica, com a revalorização da raça pelo olhar cultural e psicológico. A mestiçagem seria então um dos elementos conciliadores e harmonizadores dos extremos. É no Nordeste que se destaca a cultura negra, traço diferenciador da civilização e da personalidade brasileiras. Sobressaem, nesse aspecto, alguns mitos: a sexualidade dos negros, instintiva e próxima à animalidade; e o carnaval do caráter da raça negra e mestiça, “exatamente pelo seu lado carnal, voluptuoso, sensual, dionisíaco.” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 222). Uma sexualidade não domada pelos códigos morais da burguesia. Flor, por exemplo, escondia todo o seu apetite, por receio das convenções sociais, mas lamentava a agenda controlada do segundo marido para as relações sexuais.

O negro bom e pobre e o branco ruim e rico, elementos facilmente perceptível entre cor e qualidades morais, éticas e sociais, por vezes, num jogo invertido. A fábula das três raças fez um percurso de longos anos na história social e étnica do Brasil. Entretanto, essa ótica em relação ao grupo mestiço vem se transformando. Ganha forças, embora, para lados opostos. Mesmo a mestiçagem sendo o



que há de mais singular, recebe qualificações que a conduzem por caminhos diferentes: ela é vista ora como nefasta ora como via de um futuro promissor.

Se vista como ressignificação de malandragem, simultaneamente, passa a ícone nacional, pois a ela vem associando-se o jeitinho brasileiro, o famoso “quebra galho”. Criou-se uma sociedade contraditória: ao passo que se dá um jeitinho, impera-se uma rigidez de regras de ordem e deferência e de expressões arrogantes, tais como “ponha-se no seu lugar!” e “Você sabe com quem está falando?” Exemplos marcados nas relações pessoais de Vadinho com as várias pessoas na sociedade.

Dona Flor: uma metáfora de nação

Da Matta (1997) faz um estudo sociológico do Brasil quando diz ser a nação brasileira constituída no pólo da ambiguidade, da contradição. Dessa forma, temos o plano da ordem, expresso pela formalidade como, por exemplo, a posse de cargos públicos, os Desfiles de Sete de Setembro, e o plano da desordem, caracterizado principalmente pelo carnaval e todas as festas profanas que acontecem no país. Ao celebrar o riso e a ausência de trabalho provisório, o carnaval busca nivelar as camadas sociais, onde todos podem dividir o mesmo espaço para a carnavalização. Assim, os ritos da ordem e da desordem são caracterizados:

[...] no Brasil, há uma celebração da ordem e também da desordem. Da riqueza, ostentação, imodéstia e glória temporal (caso do carnaval) e também da renúncia, pobreza, miséria e sacrifício (caso das procissões e festividades da Igreja).



Do mundo das leis e da impessoalidade do poder total [...] e também das relações pessoais mais singulares e íntimas. (DA MATTA, 1997, p. 108).

O ensaísta permite concluir que a sociedade brasileira é *relacional* na medida em que as relações sociais são conciliadas por meio da ambiguidade e da busca das “relações de favor”, assim, Flor une pólos opostos através de Vadinho e Dr. Teodoro.

Logo nas primeiras linhas da narrativa, o leitor poderá definir a personalidade de Vadinho simbolizada pela desordem. Morrendo em pleno carnaval, Vadinho é o típico malandro, que usa e abusa das suas relações pessoais para se dar bem na vida; como enfatizou tão bem Dona Gisa, Vadinho era incapaz de cumprir seus compromissos morais, sociais e financeiros. Apesar do caráter ambíguo de Vadinho, com todas as suas malandragens e promiscuidades, Flor necessita da sua companhia para se complementar e preencher a sua vida, tão carente de emoções e surpresas ao lado do segundo marido (o outro lado do pólo, isto é, a ordem).

Com um homem sério e honrado, como Dr. Teodoro, Flor terá uma nova relação. Ao contrário do tumulto vivido com Vadinho, na medida em que o farmacêutico impõe regras a Flor, em uma vida completamente metódica e previsível, ela se cansa da monotonia e sente falta do relacionamento insensato que mantinha com Vadinho; ela precisa fundir o imprevisto com o planejado, a surpresa com a rotina, em uma união que só daria certo com os dois homens da sua existência.

Portanto, Flor, vista como a “metáfora da nação”, consegue, através de uma relação dúbia, conciliar os pólos da ordem (Teodoro) e da desordem (Vadinho). Assim como o Brasil é país das grandes



festividades, das comemorações a ao mesmo tempo da seriedade, Flor também se constitui através dessa ambiguidade.

Tomando de empréstimo o trocadilho de Vadinho, “saborear-te”, poder-se-á tomá-lo como uma via para algumas receitas feitas por Flor ou, ainda, regozijar-se com a leitura da narrativa de uma professora de culinária da escola “Sabor & Arte” (que se transforma malandramente no trocadilho “saborear-te”). *D. Flor e seus dois maridos* é um livro que resolve, ou dissolve, o impasse do triângulo amoroso na possibilidade ambígua e inclusiva de dois amores para o desmedido desejo humano.

Em uma leitura mais sociológica, a história de *D. Flor* aponta para o caráter complexo e contraditório da cultura nacional. Surge um Brasil rico em aspectos divergentes: país da abundância e da falta, do erotismo desataviado, mas também do preconceito e da hipocrisia, país da cordialidade e da crueldade, da ordem e da desordem.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Record, 2001.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Record, 2000.

ATAÍDE, Vicente. **Modernismo**. Curitiba: HDV, 1983.

BERND, Zilé. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.



CÂNDIDO, Antônio. A dialética da malandragem. In: CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

DA MATTA, Roberto. Mulher: Dona Flor e seus dois maridos: um romance relacional. In: DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil bestseller de Jorge Amado**: literatura e identidade nacional. São Paulo: Senae, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

LUFT, Lya. Brasil, mostra a sua (outra) cara. **Veja**, São Paulo, 27 nov.2004.

MAINARDI, Diogo. A invenção do brasileiro. **Veja**, São Paulo, 18 nov. 2004.

PELEGRINI, Tânia. Resquício da cultura popular: o comer e o beber em Jorge Amado. **Revista Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 59-83, jun., 2004.

ROUANET, Maria Helena (Org.). **Nacionalidade em Questão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e psicológico. In: SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Modos de saber, modos de adoecer**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.



ITINERÁRIOS DO MODERNISMO BAIANO: Sosígenes Costa, Bráulio de Abreu, Eulálio Motta e Eurico Alves

Patrício Nunes Barreiros

*Modernizemo-nos!
Sem apedrejar ninguém. Nem os gramáticos.
Nem os sonetistas recalcitrantes.
Nem, mesmo, a Sé...
Modernizemo-nos, porém, a todo custo!*
(GOMES, 1928 apud ALVES, 2001, p. 145).

A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, de-seccandeu inúmeros debates no meio literário, mas suas ideias somente chegaram à tradicional cidade de São Salvador, no final da década de 1920, encontrando grupos de escritores que se orientavam sob a égide da estética parnasiano-simbolista. Esses poetas eram figuras importantes e foram responsáveis pela formação de algumas gerações de escritores. Neste breve texto, busca-se examinar os itinerários do modernismo na Bahia, na década de 1920, através da atuação de quatro escritores pertencentes a uma mesma geração: Sosígenes Costa (1901); Bráulio de Abreu (1903); Eulálio Motta (1907); e Eurico Alves (1909). Esses escritores atuaram como poetas antes do advento do modernismo na Bahia, vivenciaram a sua chegada



e continuaram escrevendo após o *boom* modernista. Nesse sentido, suas produções podem revelar como a nova estética foi absorvida ou questionada na Bahia.

A revista *Meridiano* publicou, em 1929, uma espécie de manifesto intitulado *Itinerário*, no qual indica os caminhos que os modernistas baianos deveriam seguir. Nesse manifesto, o grupo de escritores baianos apresentou uma proposta de modernismo com uma dicção própria no cenário literário nacional. Esses escritores rejeitavam os “ismos” importados do estrangeiro, os convencionalismos, o regionalismo que, segundo eles, queria reduzir a cultura a uma fuzarca de violeiros e caipiras e propuseram uma literatura com motivos brasileiros de interesse universal.

Assim como os integrantes da Academia dos Rebeldes apresentaram seu “itinerário” modernista, outros grupos baianos também o fizeram, seja por meio de manifestos, ou de atitudes frente ao fazer poético. Portanto, propõe-se nesse estudo acompanhar os “itinerários” do modernismo na Bahia, observando as adesões e as formas de oposição e indiferença a esse movimento.

II

Ao despontar o século XX, o mundo ocidental viu surgir uma nova arte,

[...] capaz de demolir nossas mais sólidas e firmes crenças e postulados, deixando em ruínas grandes áreas do passado, questionando toda uma civilização ou cultura e estimulando uma frenética reconstrução. (BARDBURY; MCFARLANE, 1989, p. 13).



Nessa nova configuração do mundo ocidental, onde as incertezas e tensões se acentuaram, o modernismo, por meio de uma nova forma de expressão artística, foi capaz de responder à trama desse caos (BARDBURY; MCFARLANE, 1989, p. 19). Diante das crises que o mundo enfrentou, no final do século XIX, no âmbito das ciências, da filosofia, da religião e da economia, a arte moderna buscou representar o estado de espírito do homem imerso nesse novo contexto. Portanto, o modernismo

[...] é a arte decorrente do ‘princípio da incerteza’ de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão da Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade de caráter individual, do caos lingüístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas. O modernismo é, pois, a arte da modernização [...] o modernismo não é a liberdade da arte, mas sua necessidade. (BARDBURY; MCFARLANE, 1989, p. 19-20).

No Brasil, o modernismo começou a dar sinais mais evidentes, ou pelo menos se tornou pauta de discussão, após a Primeira Guerra Mundial quando, em 1917, Anita Malfatti, depois de estudar na Alemanha e nos Estados Unidos, expôs seus trabalhos em São Paulo.



Essa exposição não teve uma recepção positiva por parte da crítica, principalmente do escritor Monteiro Lobato que considerou a arte de Anita “anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação.” (BRITO, 1978, p. 73). A partir de então, desencadearam-se várias discussões sobre a “nova arte”. Esses primeiros debates nem sempre foram pacíficos porque o Brasil vivia um contexto literário no qual os poetas parnasiano-simbolistas estavam em plena atividade, eram lidos, admirados e respeitados.

Em contato com as vanguardas da Europa, um grupo de escritores e artistas brasileiros buscou dar um ultimato às “velhas” formas de criação, organizando a Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo. Partindo da vida urbana paulista e carioca, Mário de Andrade e Oswald de Andrade procuraram instituir uma revisão dos valores que direcionavam a cultura nacional. Esses acontecimentos tiveram repercussão em nível nacional e ajudaram a difundir as ideias do modernismo por várias regiões do país. A contribuição da Semana de Arte Moderna de 22 serviu para os artistas se darem conta da pluralidade de linguagens que a arte havia alcançado.

Malcolm Bradbury e James McFalane (1989, p. 22) sinalizam que, apesar do modernismo ter sido um movimento internacional, não foi homogêneo e uniforme, em cada lugar manifestou-se de forma diferente. Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, pairava no ar o espírito moderno que teve a Europa como epicentro e, dali, irradiou-se, chegando a cada lugar em momentos diferentes, dependendo de conjunturas histórica e cultural. Por conta disso, o modernismo adaptou-se às circunstâncias específicas de cada lugar. Pensando dessa forma, o modernismo não chegou tarde



ou cedo ao Brasil. Chegou justamente no momento em que os artistas atingiram um patamar de maturidade, fato que veio a favorecer o debate em torno de uma nova estética. Em São Paulo, o modernismo marcou presença de forma contundente. A ideia era de ser uma arte que “demolisse” a “velha” forma de conceber o universo artístico e instituisse novos princípios e valores.

O modernismo paulista, com o passar do tempo, assumiu posição hegemônica no contexto da literatura brasileira, funcionando como paradigma para o estudo da literatura moderna no Brasil. É inegável a sua importância, mas o que tem acontecido é uma atitude endógena que oculta uma série de preconceitos e enganos que precisam ser discutidos.

Portanto, ao estudar o modernismo baiano, é preciso olhar de dentro para fora e não de fora para dentro. Buscar entender as condições internas ocorridas na Bahia e confrontá-las, não somente com o que aconteceu em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas também no resto do mundo. Principalmente, porque os escritores baianos estavam atentos para o que acontecia tanto no sudeste do país como na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Não se está negando a repercussão e a divulgação das ideias da Semana de 22 na Bahia, mas sinalizando que o modernismo baiano apresenta suas peculiaridades.

III

A partir do século XIX, a cidade de Salvador começou a sofrer uma série de transformações que modificaram a feição urbana. Foi a modernização que se impôs como uma necessidade vital. Mo-



numentos foram demolidos para dar lugar a avenidas largas e aos trilhos dos bondes. Houve muita resistência ao processo de modernização da cidade. Para as elites essas reformas eram mais que necessárias, afinal de contas o Brasil tinha Paris como modelo: o Rio de Janeiro já havia realizado sua reforma; São Paulo realizou a sua “modernização” entre os anos de 1910 e 1914, e Recife, também foi reurbanizada no período de 1910 a 1913.

Assim, Salvador quis também ser uma cidade do seu tempo, com ruas largas, arborizadas e uma arquitetura que refletisse a tão sonhada modernidade e o almejado progresso. O plano das reformas urbanas instalado no Brasil, em princípio do século XX, fazia parte de um projeto maior - o projeto nacional de modernização das cidades brasileiras, apoiada num modelo ideológico e cultural europeu.

Em meio a todas estas transformações na arquitetura da cidade, viam-se consideráveis mudanças também na vida cultural. A imprensa acompanhava tais transformações emitindo opiniões contra ou a favor do famigerado progresso. Os cinemas, os jornais que chegavam da Europa e os grupos que começaram a se formar em torno de ideais comuns, alteravam a rotina, principalmente dos jovens estudantes.

Em 1901, foi fundada a revista *Nova Cruzada*, de orientação Parnasiano-Simbolista que, segundo Calmon (1949, p. 216), tornou-se o reino dos

[...] estudantes, ainda sem pouso certo, ou seja, em estilo boêmio, no adro da Catedral... com a intenção de agremiar os cavaleiros do ideal, poetas irreverentes, prosadores estrepantes, ensaístas, críticos gente de futuro.



A revista *Nova Cruzada* sobreviveu até 1914, vida longa para uma revista literária. Esse periódico influenciou uma geração de escritores. Muitos dos seus membros chegaram à década de 1930, exercendo influência no âmbito cultural, seja como poetas, jornalistas ou professores, tais como: Aloísio de Carvalho, Otávio Mangabeira, Carlos Chiacchio, Braz do Amaral e Xavier Marques, Arthur de Salles, Pedro Kilkerry, Durval de Moraes e Prisciliano Silva. É importante sinalizar que quase todos os integrantes da *Nova Cruzada* foram membros fundadores da Academia Baiana de Letras, criada em 1917, e orientavam-se pela égide do Parnasianismo e do Simbolismo. Segundo Carvalho Filho (1986 apud SANTANA, 1986, p. 23-24), na Bahia, na década de 1920:

[...] em poesia, vivíamos em plena áurea do Parnasianismo e do Simbolismo, exaustos de tanto brilho projetado por um espelho estético que quase mais nada tinha a refletir [...] a crítica literária era exercida segundo conceitos nem sempre lúcidos, dominada pelas ressonâncias persistentes das páginas de Damasceno Vieira e pelas afirmações categóricas de Almaquino Diniz, em *A Cultura Literária da Bahia Contemporânea*.

Apesar dos poetas baianos ainda respirarem os ares do Parnaso e do Símbolo ligados ao rigor métrico, às rimas ricas, à descrição da natureza e a exploração dos sentidos, já se falava da “nova arte” na Bahia.

Em 1925, Carlos Chiacchio publicou um artigo intitulado *Poesia nova*, apresentando uma importante análise da poesia de Godofredo Filho, aclamando-o como “[...] a maior expressão da poesia



nova.” (DUARTE, 2005, p. 134). Segundo Alves (1999, p. 55), no ano de 1926, dois acontecimentos significativos prepararam a entrada da Bahia na nova atmosfera: “[...] a passagem de Manuel Bandeira pela cidade e a abertura dos periódicos locais, principalmente a revista *A Luva* e, logo depois, os jornais *A Tarde* e o *Imparcial* [...]”

A partir de 1928, começaram a surgir em Salvador novos grupos ligados a novas ideias. Carlos Chiacchio passou a assinar o rodapé do semanário de crítica literária, no jornal *A Tarde*, abrindo espaço para apresentar os novos escritores baianos e as vozes modernistas. Segundo Eurico Alves, em entrevista concedida à Ivia Alves (1999, p. 104): “Chiacchio era o chefe intelectual da Bahia de então. Tudo o que se fazia era por seu intermédio.”

No âmbito baiano, Carlos Chiacchio propôs uma literatura que conciliava a renovação e respeitava a tradição. Segundo Alves (1999), essa proposta de Chiacchio denominada de tradicionalismo dinâmico consistia em uma:

[...] forma de modernismo que não rompesse radicalmente com a tradição, observasse o fluxo da continuidade cultural e harmonizasse o antigo com o moderno. Esse programa destinava-se aos poetas baianos que ficavam, assim, tolhidos para experimentações, mas não para a exploração da temática regional. (ALVES, 1999, p. 58).

Foi sob a orientação de Carlos Chiacchio que, em novembro de 1928, surgiu a revista *Arco & Flexa*, considerada como a primeira iniciativa de renovação estética na Bahia e que se declarou modernista, aproximando-se, de alguma forma, às propostas do movimen-



to da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. Em sua essência, a revista *Arco & Flexa* não propunha uma ruptura radical com o passado. O grupo liderado por Carlos Chiacchio pretendia divulgar as ideias do modernismo, mas não tinha uma unidade absoluta:

[...] a revista não refletia o que habitualmente se considera um grupo literário, uma vez que eram flagrantes as diferenças de cultura e de sensibilidade manifestadas pelos que nela colaboravam. O conteúdo heterogêneo era a tônica dominante de suas páginas. (SANTANA, 1986, p. 25).

Fizeram parte do grupo da revista *Arco & Flexa*: Pinto de Aguiar, Eurico Alves, Carvalho Filho, Hélio Simões, Ramayana de Chevalier, Jonathas Milhomens, Cavalcanti Freitas, José de Queiroz Júnior e Damasceno Filho, cujas idades variavam entre 16 e 22 anos. O grupo surgiu a partir de reuniões realizadas no Café das Meninas, próximo à Rua Chile. A revista teve duração breve, apenas cinco números. O primeiro veio a lume em novembro de 1928 e o último em 1929.

Segundo Carvalho Filho, em entrevista concedida a Valdomiro Santana, “[...] os primeiros livros modernistas publicados na Bahia foram *Moema*, de Eugênio Gomes, e o nosso [dele] *Rondas* – ambos no primeiro semestre de 1928.” (SANTANA, 1986). De fato, quando a revista *Arco & Flexa* surgiu, já se ventilavam na imprensa local algumas discussões sobre o modernismo. Poetas como Godofredo Filho e Eurico Alves já haviam publicado poemas modernistas em revistas e jornais de Salvador.



Um grupo de jovens boêmios, interessados por questões e temas relacionados à literatura, reunia-se em bares e cafés da Baixinha¹, ficando assim conhecidos como *Os poetas da Baixinha*. O grupo incorporou alguns dos princípios do modernismo e publicou a revista *Samba: mensário moderno de letras, artes e pensamentos*, em novembro de 1928. A revista não teve vida longa, apenas quatro números. O último saiu em março de 1929. Fizeram parte do grupo: Antônio Brandão Donatti, Elpídio Bastos, Zaluar de Carvalho, Bráulio de Abreu, Clodoaldo Milton, Nonato Marques, Leite Filho, Aníbal Rocha, Alves Ribeiro, dentre outros. Para Barroso (2006, p. 65), “[...] apesar do subtítulo e da inovação que traz com esse nome, *Samba* permanecia conservadora, apresentando-se passadista e formal”, ainda que se recusasse a publicar sonetos.

Outro grupo que também se ocupou de difundir as ideias modernistas em Salvador foi a Academia dos Rebeldes. Segundo Jorge Amado (1986 apud SANTANA, 1986, p. 14), “a Academia dos Rebeldes, que existiu de 1927 a 31, se formou em torno de um velho poeta e jornalista baiano Pinheiro Viegas.” De acordo com Barroso (2006, p. 68) “a Academia dos Rebeldes insere-se no contexto social, político e literário como uma organização que ajudou a pensar a sociedade baiana e brasileira”. Com o intuito de divulgar seus ideais, os integrantes desse grupo criaram a revista *Meridiano*, que teve apenas um número, em 1929. Depois, criaram a revista *O momento*, que chegou a nove edições.

1 À época, área de comércio popular, frequentada por pessoas de baixo poder aquisitivo, que faziam suas compras naquele enorme ‘bazar’, com lojas pequenas, coladas umas às outras, geralmente propriedade de árabes.



Segundo Jorge Amado (1986 apud SANTANA, 1986, p. 15), o grupo da Academia dos Rebeldes vivia o clima do modernismo, mas tinha certa desconfiança daquela “[...] coisa de paulista de língua inventada. Os modernistas não conheciam a linguagem popular.” Faziam parte da Academia dos Rebeldes: Pinheiro Viegas, Jorge Amado, Sosígenes Costa, Áydano Ferraz, Guilherme Dias Gomes, João Alves Ribeiro, Walter da Silveira, Edson Carneiro, Da Costa Andrade, De Souza Aguiar e Clóvis Amorim.

Eurico Alves Boaventura, numa entrevista concedida a Ivia Alves, traz à baila uma questão deveras relevante acerca do modernismo na Bahia, trata-se da influência que escritores hispano-americanos como o nicaraguense Rubén Darío e o colombiano Asunción y Silva tiveram na formação dos escritores modernistas baianos ligados a Carlos Chiacchio.

O modernismo hispano-americano resultou de um diálogo, nem sempre equilibrado, entre a tradição poética hispânica (simbolista e parnasiana) e as inovações estéticas que alcançaram sua máxima expressão em escritores como José Asunción Silva y Rubén Darío. Este último é considerado o pai do modernismo hispânico, tanto na América, quanto na Europa. A proposta desses dois escritores hispano-americanos aproxima-se das ideias de Carlos Chiacchio e seu “tradicionalismo dinâmico.”

No contexto de uma Bahia conservadora, os grupos de intelectuais e poetas que aderiram ao modernismo como uma estética nova, mantiveram um profícuo diálogo com a tradição e deram um novo dinamismo à produção literária. Tais grupos filtraram as influências que chegavam, tanto do sudeste do Brasil, quanto de outros



países, não se restringindo à Europa. Todas essas condições favoreceram o surgimento de um modernismo à moda baiana.

IV

Passaremos a analisar, de modo panorâmico, quatro poetas baianos que participaram da vida literária de Salvador nos anos 1920 e que, no entanto, reagiram de formas diferentes ao modernismo. Sosígenes Costa, que iniciou a sua veia poética filiado ao parnasianismo e avançou para o modernismo, posicionando-se contra a estética parnasiana; Bráulio de Abreu, cuja poesia passou indiferente ao modernismo, mantendo-se fiel à estética parnasiana; Eulálio de Miranda Motta, ligado ao parnasianismo, sentiu-se incomodado com as críticas que os modernistas fizeram a seus sonetos, mas, somente a partir de 1930, nota-se em sua poesia ecos da nova estética; e Eurico Alves Boaventura que surge filiado ao modernismo e finca suas raízes na nova estética. Todos esses poetas são contemporâneos, nascidos entre 1901 a 1909 e participaram da vida literária de Salvador na década de 1920, publicando seus textos em periódicos locais. Dentre os escritores citados acima, apenas Eulálio Mota não se filiou oficialmente a nenhum dos grupos responsáveis pela difusão do modernismo na Bahia.

SOSÍGENES MARINHO COSTA

Sosígenes Costa nasceu no município de Belmonte na Bahia, em 1901, e faleceu no Rio de Janeiro em 1968. O poeta surgiu na década de 1920 como “filho do rigor métrico da ortodoxia parnasiana [...] herdeiro e praticante da ourivesaria verbal dos discípulos de Bi-



lac.” (ARAÚJO, 2004, p. 115-116). Mas ele não se manteve preso à estética parnasiana, pelo contrário, Sosígenes Costa recusou-se à “[...] láurea principesca da dicção formalista do Parnaso, [...]” (ARAÚJO, 2004, p. 116) como declara abertamente no poema *Pedra Rejeitada*:

PEDRA REJEITADA

Sufrimento que passei
na masmorra do Parnaso
Amarguras que me deu
aquele palácio de Antipas.
Angústia de quem tem presas
as mãos em doze correntes.
Os meus pés foram apertados
em sete sapatos de bronze.
Quanto sofreram meus pés
na sala do mar de bronze.
Estive às portas da morte
no forte de Maquerunte.
Séculos e séculos fui Tântalo
na casa dos copos de ouro.
Passei por negros tormentos
na casa do altar dos perfumes.
Conheci de perto o Inferno
naquela casa fatal.
Suplícios que me infligiram
na câmara de Faraó.
Minha alma foi posta a ferros
na casa dos sete véus
Torturas que padeci
na casa dos Macabeus.
Fui tratado como louco
na casa dos pavões brancos:
a minha inocência foi posta
numa camisa de força.
Felizmente fiquei livre



da sala da inquisição
E hoje nem quero pensar
naquela Bastilha borrorosa
levantada por Herodes
com pedra de cornalina
e com uma vinha de ouro
pendurada em cima da porta
(ARAÚJO, 2004, p. 116-117).

Diferente do que fez Manuel Bandeira no poema *Os sapos*, Sósígenes Costa imprimiu um tom sério ao poema. Assumiu que já estivera com “as mãos em doze correntes / os pés apertados em doze sapatos”, referindo-se aos versos de seus sonetos parnasianos. O poema *Pedra Rejeitada* revela a consciência poética do autor de *Iararana* e a sua adesão ao modernismo, que se evidencia a partir de 1928, quando passou a integrar o grupo da Academia dos Rebeldes. Esse grupo tinha propósitos muito bem definidos, evidenciados numa espécie de manifesto publicado na *Revista Meridiano*:

Meridiano sugere e inicia o combate a tudo o que retarda a marcha do progresso. [...] Espírito moderno. Dinâmico. Século Vinte.
Condena o sentimentalismo atrofiador de energias.
Condena as velhas supertições religiosas [...] substitui as mesmas pelas verdades da ciência.
Condena os convencionalismos idiotas [...] Condena a tagarelice dos filósofos, a bisbilhotice dos gramáticos [...] Condena os “ismos” importados do estrangeiro [...] Condena os regionalismos. Em geral, que querem reduzir a nossa literatura a uma fuzarca de violeiros e caipiras. (MERIDIANO, 1929).



Os membros da Academia dos Rebeldes “[...] não se entusiasmavam pelo Modernismo de 22, especialmente pelas ressonâncias europeizantes que davam prestígio aos primeiros gritos da rapaziada paulista” (SEIXAS, 2004). A poesia de Sosígenes insere-se justamente na busca de uma representatividade local sem cair na pieguice. Como afirma Jorge Amado, os rebeldes tinham um ponto de vista diferente: queriam “[...] uma literatura nacional, mas com um conteúdo capaz de ser universalizante.” (AMADO, 1986 apud SANTANA, 1986, p. 14).

Sosígenes Costa, em sua poesia, apresenta uma grande diversidade de temáticas, explorando desde as cantigas populares, como ocorre nos poemas *A marcha do menino soldado*, *Case comigo*, *Mariá*, a cultura africana nos poemas *Iemanjá*, *Sereno de Santo*, *Cantiga de Banto*, a reinvenção antropofágica e o mito fundador em *Iararana* e os sonetos cromáticos em *Obsessão do amarelo* e *Pavão vermelho*. Ainda que Fonseca (2004) defenda que “Sosígenes Costa não se restringe a ismos [...]”, arriscamos dizer que ele se insere no modernismo entendido “[...] não como um estilo, mas uma busca de estilos.” (BRADBURY; MACFARLANE, 1989, p. 19).

Araújo (2004, p. 120) percebe um tom “neo-barroco” na poesia de Sosígenes Costa, pela “[...] seleção vocabular caprichosa das imagens surpreendentes de virtuosismo e estesia, a consciência estética associada à luminosidade verbal [...]” e por certa aproximação com o simbolismo de Cruz e Souza.

Uma das mais importantes obras de Sosígenes Costa, o poema *Iararana*, chama a atenção por se tratar de uma “epopéia cabocla” da literatura brasileira, pela originalidade e tratamento de temas que



até então não tinham sido abordados na literatura nacional. Seixas (2004) compara o poema *Iararana* a *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e reivindica a importância desse poema para a literatura brasileira.

Sosígenes Costa é um poeta que percebeu e soube conciliar as tensões do modernismo à diversidade cultural brasileira, sem cair num regionalismo caricatural. Herdeiro dos ideais clássicos do Parnasianismo, que nos anos vinte ainda tinha fortes raízes na literatura baiana, Sosígenes Costa imprimiu voz própria ao modernismo baiano, aproveitando muito bem o talento para o soneto e para o verso livre.

BRAÚLIO JOAQUIM DE ABREU

Bráulio Joaquim de Abreu nasceu em Salvador, em 1903. Em 2003, com 100 anos de idade, ele publicou um livro de poesias *Pentágono* (cinco coroas de sonetos). Bráulio de Abreu é um daqueles poetas que se manteve apegado à tradição formal, amante dos versos elaborados sobre a égide da estética clássica.

Filiaram-se aos parnasianos: Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Alphonsus de Guimarães, Vicente de Carvalho e Raul de Leoni, dentre outros. Sonetista dos melhores que a literatura brasileira já teve, Bráulio de Abreu atravessou incólume o modernismo da década de 1920. Ainda que tenha participado do grupo de poetas denominado “Poetas da Baixinha”, sua poesia não sofreu influência do modernismo. O mais curioso é que os “Poetas da Baixinha” eram radicais quanto à poesia tradicional, a ponto de não aceitarem publicar sonetos de espécie alguma na revista *Samba*.



Na Bahia dos anos de 1920, existiam muitos poetas que não seguiam as inovações modernistas, permanecendo apegados à poesia Parnasiano-Simbolista. Bráulio de Abreu não estava sozinho. Revistas como *A Luva*, *Renascença* e jornais como *O Imparcial*, *Diário de Notícias* continuavam cedendo espaço para que os poetas parnasianos publicassem.

Mesmo num tempo em que ser parnasiano soava passadismo, apego ao tradicional já superado pelo dinamismo e vivacidade da poesia moderna, Bráulio de Abreu não se sentiu tentado a abandonar a poesia parnasiana. Ele viu nascer o modernismo, quando tinha apenas 19 anos de idade. “Não tomei conhecimento da arte moderna. Eu permaneci no parnasianismo. Deixei todos eles lá com sua poesia e fiquei com meus sonetos. Eu me agarrei aos sonetos e continuei com eles, porque ainda estou produzindo” (DE ABREU, 2003), confessou o poeta.

Bráulio de Abreu trabalhou como alfaiate, frequentou muito pouco a escola e desde cedo se apaixonou pelo soneto. Lia os poetas parnasianos e buscava apreender desses o cuidado formal com os versos. Publicou três livros: *Colheita* (1983), *Alma Profana* (1996), *Pentágono* (2003). Bráulio de Abreu já escreveu mais de 300 sonetos, entretanto, a grande maioria deles se encontram ainda inéditos.

VOLTA DA PESCA

A tarde vai morrendo mansa e boa...
Tudo é recolhimento, nostalgia.
Lá na torre da Ajuda um sino soa,
Enche o espaço de sons da Ave Maria.



A sombra cai. Um Pássaro não voa.
Vão-se os violáceos tons do fim do dia.
Sobre, singrando o rio, uma canoa:
Volta Manuel Monção da pescaria.

Com seus oitenta esplêndidos janelos,
Frente à casa da rua dos coqueiros,
Fundeia, apanha o cofo, o remo, a vela

E à noite, após o cafezinho quente,
Fuma e cochila, sossegadamente,
Sentado no sofá, junto à janela.
(DE ABREU, [20--?])

Percebe-se, nesse soneto, que o rigor formal alia-se à descrição de uma cena do cotidiano ornada pelo tom parnasiano. A busca do equilíbrio e da harmonia, contrários ao dinamismo e à vivacidade pulsante do espírito moderno, inscreve esse soneto em uma tradição literária cujo ofício do poeta é polir o verso em busca da beleza. Bráulio de Abreu é, portanto, um exemplo de poeta que conviveu de perto com o modernismo, mas se manteve fiel ao parnasianismo, como prova a sua produção poética.

EULÁLIO DE MIRANDA MOTTA

Eulálio de Miranda Motta nasceu na cidade de Mundo Novo -BA, em 1907, e faleceu na cidade natal em 1988. Mudou-se para Salvador em 1924, onde viveu até 1933, quando regressou a Mundo Novo. Na capital, estudou no Ginásio Ipiranga, e já demonstrava interesse pela literatura, participando de concursos de poesia. Foi também no Ginásio Ipiranga que Eulálio Motta conheceu Jorge Amado e Adonias Filho e os irmãos Isaias e Landulfo Alves, com



quem manteve laços de amizade. Diplomou-se em Farmácia pela antiga Faculdade de Medicina da Bahia. Em 1926, começou a publicar seus poemas na revista *A Luva* e nos jornais *O Imparcial*, *Diário de Notícias* e *A Tarde*. Publicou três livros de poesias: *Ilusões que passaram* (1933); *Alma enferma* (1948); *Canções do meu caminho* (1948 e 1983). Eulálio Motta pertence ao grupo de poetas que cultivou o soneto e orientou a sua criação poética a partir dos princípios parnasiano-simbolistas, mas com o passar do tempo, passou a incorporar elementos do modernismo em sua poesia.

Na cidade de Salvador, na década de 1920, a estética parnasiano-simbolista ainda predominava entre os escritores de prestígio na vida cultural. Nomes como Arthur de Salles, Pedro Kilkerry, Francisco Mangabeira e tantos outros engrossavam o rol de poetas herdeiros dos ideais da Nova Cruzada e que ainda estavam em plena atividade. Além de circularem novas edições de poetas parnasianos com Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alphonsous Guimarães. Por conta disso, era comum que os jovens poetas surgissem ligados aos mestres já consagrados. Mesmo quando já havia começado a ventilar os ares do modernismo na Bahia, muitos jovens escritores despontaram no cenário literário, seguindo as orientações da estética parnasiano-simbolista.

Eulálio Motta é um exemplo de escritor que surge em meio aos vendavais provocados pelo modernismo na cultura baiana, mas filia-se, inicialmente, ao parnasianismo. Apesar de ter sido amigo do modernista Jorge Amado, Eulálio Motta não se vinculou a nenhum



grupo que se formou em torno dos ideais modernistas em Salvador, na década de 1920.

Em 1929, o modernismo já gozava de certa aceitação entre os críticos que atuavam na imprensa soteropolitana e reunia um considerável número de adeptos, dividindo os escritores. De um lado, os críticos atuantes na imprensa e grupos de escritores que compartilhavam dos ideais modernistas, do outro, intelectuais e escritores que valorizavam a estética parnasiano-simbolista e os ideais neoromânticos. A crítica aos poetas que continuavam apegados aos modelos tradicionais passou a ser ostensiva na imprensa. Eulálio Motta, poeta neoromântico que valorizava o parnasianismo e o simbolismo, mostrou-se incomodado e ressentido às duras críticas dos modernistas. É o que declara no prefácio elaborado para o livro de poesias *Ilusões que passaram*, em 1931.

Mostra-se muito temerário o individuo que, num momento de vida como este, publica um livrinho sem vida como este... alias, em vez de muito temerário, pensamos dever dizer muito imbecil. Vejamos porque. Antonio Torres, “o phenomeno Torres”, no dizer de Gilberto Amado, escreve: “Fazer versos de amor, hoje em dia, é o mais alarmante syntoma de imbecilidade que se pode observar na idade contemporânea”.

Mais perto de nós, aqui, na Bahia, outro grande crítico, Dr. Carlos Chiacchio, escreve: “Hoje, escrever do amor e da amizade, a propósito das feias e bellas, não deixa de ser um motivo lyrico, mas inadequado ao movimento trepidante do século evidentemente realista, prático, e, sobretudo, assassino das



tristes Julietas e dos pallidos Romeus... O retardatário, acaso, que nos apareça de paixozinhas em flor a desferir queixas magoadas do peito em chamas de Cupido, cae de rojo no ridículo, por ser incapaz de sentir a vida forte, sexual, equilibrada, no amor, que é força, energia, saúde, ou na amizade, que é sossego, confiança, graça, simplicidade.”

Nós outros que escrevemos versos de amor, somos, está claro, ridículos, imbecis... para os ridículos, imbecis, não se fizeram flores; só se fizeram espinhos. Somente espinhos, portanto, hão de atirar sobre o auctor deste livreto...[...]

Que há-de elle fazer? Receber em silencio os espinhos que se lhe atirarem. (MOTTA, 1931 apud BARREIROS, 2012, p. 72-73).

O prefácio de *Ilusões que passaram* evidencia que Eulálio Motta tinha consciência dos princípios do modernismo e como essa nova arte já havia conquistado espaço no âmbito literário local. Ele percebe também que há um novo “momento” que se evidencia pela ação da crítica. Eulálio Motta demonstra que acompanhava a imprensa e as discussões que circulavam nos periódicos. Mesmo tendo consciência de que os seus versos eram anacrônicos em relação ao clima do momento, ele declara assumir o risco de apresentá-los ao público, apesar de se dizer “temerário” e “imbecil”. Percebe-se certa ironia e apelação no tom tratado no texto, ficando a pergunta: quem era imbecil, afinal? Os que ditavam como deveriam comportar-se os poetas ou o poeta que se mostrava disposto a contrariar as regras impostas? Certamente, Eulálio Motta mostra-se ressentido ao perceber a força com que se impunha o modernismo. Apesar de tudo, ele decide in-



sistir num estilo que denomina “romântico”. De fato, há na poesia de Eulálio Motta elementos da poesia romântica próximos de Álvares de Azevedo e a geração de poetas pessimistas que incorporaram as ideias de Lord Byron.

SOFRIMENTO

Naquela humilde cruz de pau, pregado
Por braços impiedosos, cruéis, violentos
O corpo de Jesus, ensangüentado,
Simboliza o maior dos sofrimentos...

Fora, antes de morrer, martirizado.
Debalde os rogos, todos os intentos
Que p´ra salva-lo, aos pés do povo irado,
Madalena empregava entre lamentos!

Mas apesar do seu sofrer profundo,
Nunca por mim será compadecido...
Porque vejo afinal que neste mundo,

Sem ter sido jamais pregado à cruz,
Eu, no pouco de vida que hei vivido,
Já sofri muito mais do que Jesus!
(MOTTA, 1983, p. 37).

No poema *Originalidade*, Eulálio Motta satirizou os primeiros modernistas brasileiros, lançando mão de uma estratégia muito utilizada por eles, quando tencionavam criticar a “literatura tradicional”. É como se fosse o avesso da história: agora é um parnasiano que satiriza a poesia moderna.

ORIGINALIDADE

Hoje amanheci com vontade de ser poeta original



E escrevi este poema:
Noite de inverno
Tac, taratatac, tac, tac, taratatac...
São gotas da chuva
caindo lá fora
na calçada de cimento...
vuuuu... vu vuuuu...vuuu...
É o vento...
É o vento no telhado,
soprando, zunindo...
rooooc... rooooc... rooooc...
É um portuêguez, meu vizinho de quarto,
dormindo...
(MOTTA, 1932 apud BARREIROS, 2012, p. 74)

É evidente a crítica aos modernistas da Semana de 1922, no poema acima. Enquanto aqueles criticavam os parnasianos por falta de criatividade, eis que um parnasiano satiriza o que os modernistas de 1922 consideravam criativo e original. É importante observar que os modernistas baianos não aceitavam algumas “liberdades” dos modernistas de 1922, basta lembrar o “tradicionalismo dinâmico” de Carlos Chiacchio.

O poema *Originalidade* também pode ser lido como a inserção de elementos do modernismo no fazer poético de Eulálio Motta, pois, a partir de 1933, o poeta já apresenta sinais evidentes de que pretendia aderir às ideias anunciadas pelo movimento modernista. Ele começou a ler Jorge de Lima e Gilberto Freire como declara em seu *Diário de um João Ninguém*. O livro intitulado *Bahia humorística* (inédito) é uma reunião de “causos” populares coletados pelos lugares do interior por onde Eulálio Motta andava. Esse livro revela de modo contundente que o escritor incorporou, em sua escrita literária, as características da arte moderna.



OTOMOVE

Vamincê pode crê qui não hai neste mundo bicho pra corrê mais que otomove. Enquanto o deabo coça um oio otomove travessa o mundo dum lado pra outro. Um dia dêsse seu Cel Zezim bebeu uma chicra de café quente na Feira, botou o resto do café numa chicutatêra preta de bôca de prata, e montou no otomove e tocou pru Monte Alegue; homem, ante do café isfriá tava o home no Monte Alegue! Bicho danado pra corrê! Sae da Feira de Sant'Ana, naquele fim de mundo, e quando a gente cuida qui não, óie êle no Monte Alegue! Pur Jisúis que aquilo né mais corrê. Aquilo já é é avoá! Da Feira de Sant'Ana pru Monte Alegue o peste do bicho passa mais ligeiro de que um góle d'agua na guela dum vivente. (MOTTA, 1934 apud BARREIROS, 2012, p. 74).

Percebe-se, no texto acima, a tentativa de reproduzir o falar regional e a temática popular é bastante representativa pelo flagrante de conversas do cotidiano sertanejo. São evidentes os elementos do modernismo na maioria dos textos de *Bahia humorística*. A partir da década de 1930, Eulálio Motta assumiu uma postura diferente frente à arte poética. Sua poesia não tem mais o rigor formal como fez em seus sonetos na década de 1920. Ele praticamente não escreve mais sonetos a partir de 1932. Sua poesia se expressa em versos livres, quadrinhas populares e cordéis. A temática adotada continua sendo a desilusão, a perda da mulher amada, a nostalgia de tempos idos, convertidos em intenso lirismo intimista.



Assim, Eulálio Motta é um poeta que nasceu parnasiano e viveu o momento efervescente do modernismo na Bahia. Inicialmente, tem uma reação contrária ao modernismo, posicionado-se em defesa do tradicional poema parnasiano, sendo essa também a tônica de muitos escritores baianos hoje considerados modernistas. A partir da década de 1930, assume elementos do modernismo, abandonando quase que totalmente a estética parnasiano-simbolista, adotada no princípio de sua trajetória como poeta.

EURICO ALVES BOAVENTURA

Eurico Alves Boaventura nasceu em 1909, em Feira de Santana, faleceu em Salvador em 1974. Viveu em Salvador na década de 1920, quando começou a publicar seus textos em periódicos. Integrou-se ao grupo fundador da revista *Arco & Flexa* e segundo Olivieri-Godet (1999, p. 19):

[...] entre os poetas que participaram de *Arco & Flexa*, a obra de Eurico Alves apresenta um cunho modernista mais acentuado, incorporando processos estilísticos inovadores, descartando o recurso ao discurso convencional, retórico e desgastado.

Uma das possibilidades de se pensar a obra poética de Eurico Alves como uma obra inserida no contexto da literatura moderna é observar como o poeta incorporou a cidade em sua poesia. Para Olivieri-Godet (1999), Eurico Alves traduz bem a divisão do eu lírico moderno, oscilando entre o mundo arcaico e a experiência das grandes cidades. Assim como Baudelaire, Eurico Alves se vê atraído



pela cidade. No entanto, há que considerar algumas diferenças entre a cidade baudelariana e euriquiana. Em Baudelaire, a cidade é a multidão que se movimenta orgânica e agônica. A paisagem que se revela diante de seus olhos é a Paris do final do século XIX. Em Eurico Alves, a cidade movimentada com arranha-céus é fruto de sua imaginação, a angústia sufocante das buzinas é um simulacro. É o poeta que “finge”. Na verdade, Eurico Alves refugia-se no campo, onde está livre das neuroses da cidade grande. Mas isso não impede que o poeta perceba o clima frenético da cidade grande e cante a angústia que é viver nas multidões.

Eu tenho a alma das cidades novas
e sinto em mim estas cidades grandes
canta no meu cérebro arrebatado o delírio iluminado de Paris, a boemia
e o amor das esconsas ruas minsteriosas de Montparnasse,
do Quartier latin e a volúpia de Nice;
[...]
Ah! eu vivo no canto puro dos pregões das ruas!
Nas vozes ingênuas perdidas na malha aniquilante das cidades devoradoras.
(OLIVEIRA-GODET, 1999, p. 120-121).

Para Olivieri-Godet (1999, p. 19), “[...] a poesia de Eurico Alves reelabora esteticamente a experiência do homem moderno, percorrendo o caminho do experimentalismo estético”. Percebe-se, também, que oscila entre duas diferentes percepções do mundo: ora o poeta se vê perdido na cidade tentacular, vertiginosa e sufocante;



ora se revela habitante do lugar perfeito, ao apontar contrastes entre mundo rural e urbano. Para Eurico Alves o campo é o lugar perfeito:

Meu amigo das cidades grande e vertiginosas,
hoje eu deveria ter pena de ti, de tua vida.
Aqui, a vida é um brinquedo de luz despreocupada
na corola azul das montanhas em volta.
Há mulheres crestadas de sol e que são boas
como uvas que amadureceu de madrugada.
[...]
Aqui tudo cheira a rosas orvalhadas e o instinto
é um presente que Deus esqueceu para nós.
[...]
Amigo, que vives no esplendor feérico das cidades lendárias,
vem amar um pouco a pureza delicada das mulheres flor.
[...]
Meu amigo das cidades tentaculares,
deixa a tua psicanálise, a tua retórica, a tua biblioteca
[...]
(OLIVEIRA-GODET, 1999, p. 176-177).

Leitor de nossos primeiros modernistas e da poesia de Verhaeren, de Walt Whitman e Rubén Darío, Eurico Alves assume uma atitude poética que se insere no “tradicionalismo dinâmico” de Chiacchio. Assume o verso longo e as aliterações, o ritmo do verso e a temática são modernos, ainda que o poeta não ouse romper de forma abrupta com o tradicional. Atrai-se pelo progresso e pela modernização, mas está ligado ao campo, às pequenas vilas e à vida simples.



Eurico Alves nasceu moderno e seguiu com sua poesia sustentando uma dicção própria. Foi influenciado pela poesia de Godofredo Filho, seu conterrâneo, e outros modernistas como Manuel Bandeira e o próprio Drummond com os quais manteve contato.

CONCLUSÃO

Buscou-se apresentar, através da participação dos escritores baianos Sosígenes Costa, Bráulio de Abreu, Eulálio Motta e Eurico Alves, aspectos dos itinerários do modernismo na Bahia, seja pela adesão, pela negação ou pela indiferença desses escritores ao movimento. Por meio de um breve passeio pela cidade de Salvador do final da década de 1920, percebe-se que o modernismo baiano difere-se do modernismo paulista e que mesmo no âmbito baiano existiam propostas diferentes de modernismo, apesar de haver uma convergência de propostas de renovação da arte, “[...] que construísse e não destruísse.” (SANTANA, 1986, p. 29).

Na década de 1920, a literatura baiana ainda sob a influência dos “Cavaleiros da Nova Cruzada” respirava os ares do Parnaso e do Símbolo que influenciaram toda uma geração de poetas instituindo, portanto, uma tradição. Vários foram os acontecimentos que se combinaram para que a estética modernista ganhasse espaço no cenário literário baiano.

Consideram-se a ação dos grupos de jovens escritores e suas revistas, a ação da imprensa local e os debates entre os intelectuais como fatos importantes para o amadurecimento das ideias. No entanto, há de se considerar que muito antes de se discutir abertamen-



te sobre modernismo baiano, o poeta feirense Godofredo Filho já apresentava uma poesia em consonância com os ideais modernistas e que influenciou a poesia do jovem poeta Eurico Alves.

Seguramente, o fato de Eurico Alves ter surgido no cenário literário já como um poeta moderno (1926) deva-se ao contato que manteve com a obra de Godofredo Filho e até mesmo do poeta nicaraguense Rubén Darío. Os poetas Sosígenes Costa, Eulálio Motta e Bráulio de Abreu tiveram como primeiros mestres os poetas ligados à tradição Parnasiano-Simbolista, portanto, filiaram-se a essa estética literária.

Ao tomar conhecimento do modernismo, Sosígenes Costa distanciou-se dos seus primeiros mestres e filiou-se, definitivamente, ao modernismo. Entretanto, Eulálio Motta percebeu as transformações que o modernismo propunha para a arte, mas não se converteu à arte moderna de pronto. Esperou a poeira baixar e foi, aos poucos, adotando aspectos da arte moderna brasileira em vigor na década de 1930, que já era muito menos radical em relação aos seus primórdios.

O caso mais inusitado é o de Bráulio de Abreu, que participou do grupo dos “Poetas da Baixinha” de orientação modernista um tanto radical, mas não se percebe em sua poesia as influências do modernismo, mantendo-se parnasiano.

Fica evidenciado que o “cataclisma cultural”, que teve como epicentro a Europa e em Baudelaire o seu primeiro tremor, também chegou à Bahia, e em cada escritor ele deixou suas marcas, seja de adesão, de reação ou de indiferença. É como afirma Bradbury e McFarlane (1989, p. 22):



[...] o modernismo foi realmente um movimento internacional e um foco de múltiplas forças diversas que atingiram seu pico em vários países em diferentes momentos. Em alguns, pareceu ficar por longo tempo, em outros, pareceu funcionar como uma perturbação passageira, logo desaparecendo. Em alguns, pareceu investir com grande violência contra a tradição recebida – e em outros parece um desdobramento lógico seu. De fato, o modernismo pode mostrar-se surpreendentemente diverso, dependendo de onde situemos seu centro, em que capital (ou cidade do interior) devemos parar.

Neste breve texto, concentrou-se o olhar na cidade de Salvador da década de 1920 e se percorreu alguns dos possíveis itinerários do modernismo através da produção de quatro poetas que iniciaram a vida literária na década de 1920, examinando os desdobramentos e evoluções de cada um desses escritores. Assim, espera-se que se tenha cumprido o objetivo de demonstrar o(s) itinerário(s) do modernismo baiano e suas nuances, esperando sempre que outras leituras sejam realizadas neste sentido, pois a literatura baiana carece ainda de estudos que possam revelá-la de modo a delinear seus diversos itinerários.

Referências

ALVES, Ívia. A literatura baiana e o modernismo através de revistas: a repercussão do modernismo do centro na periférica Bahia. **Estudos linguísticos e literários**, Salvador, p. 241-258, 2001.



ALVES, Ivia. O jovem Eurico e a modernidade: o resgate do modernismo cultural. In: OLIVIERI-GODET, Rita. (Org.). **A poesia de Eurico Alves: imagens da cidade e do Sertão**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 1999.

AMADO, Jorge. Entrevista. In: SANTANA, Valdomiro. **Literatura baiana: 1920-1980**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ARAÚJO, Jorge de Souza. Virtuosismo e Estesia. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton (Org.). **O triunfo de Sosígenes Costa: estudos, depoimentos e antologia**. Ilhéus, BA: Editus, 2004.p. 115-128.

BARDBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In: BARDBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.). **Modernismo guia geral: 1890-1930**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

BARREIROS, Patrício Nunes. **Sonetos de Eulálio Motta**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

BARROSO, Ângelo. **Modernismo à moda baiana**. 2006. 231 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)– Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2006.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CALMON, Pedro. **História da literatura baiana**. Salvador: José Olímpio, 1949.

DE ABREU, Bráulio. Entrevista. **Jornal A Tarde**, Salvador, 07 mar. 2003.

DE ABREU, Bráulio. **Volta da pesa**. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/brau03.html>>. Acesso em: 10 jan. 2010.



DUARTE, Zeny; FARIAS, Lúcio. O espólio incomensurável de Godofredo Filho: resgate da memória e estudo arquivístico. Salvador: ICI, 2005.

FONSECA, Aleilton. Sosígenes Costa: poeta da visibilidade moderna. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton. (Org.). **O triunfo de Sosígenes Costa**: estudos, depoimentos e antologia. Ilhéus: Editus, 2004. p. 91-112.

Meridiano. **Revista de vanguarda**, Salvador, n. 1, set. 1929.

OLIVIERI-GODET, Rita. (Org.). **A poesia de Eurico Alves**: imagens da cidade e do Sertão. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 1999.

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

SEIXAS, Cid. Iararana, um documento dos anos 30. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton. (Org.). **O triunfo de Sosígenes Costa**: estudos, depoimentos e antologia. Ilhéus: Editus, 2004. p. 143-154.



Parte IV

**MELODIAS DE
NOSSO SERTÃO**



DO TRÁGICO AO FANTÁSTICO: Auto da Catingueira, de Elomar Figueira Mello

Igor Rossoni

O discurso litero-musical de Elomar Figueira Mello conforma com a irreverência. Dentro do cenário das manifestações artísticas nacionais, tal diligência pode ser verificável em ambos os códigos onde o artista empreende exercício de criação. Quais sejam, acerca do trabalho com a linguagem verbal e no que se refere à expressividade musical. Talvez por motivo este, aliado a outros de natureza diversa ao fazer artístico propriamente dito, a recepção da obra se restrinja a um seletivo e reduzido número de apreciadores.

Se por um lado, o escritor coevo Elomar opta por instaurar um discurso verbal que evidencia e reflete o universo de implicações de origem e realidade calcadas no cotidiano do sertanejo – “sertanês”, para falar com o autor – distanciando-se assim de um modo de escritura intelectualizada, culta, regida pela norma padrão; por outro, deixa-se conduzir por uma musicalidade de ordem erudita, amplamente elaborada, para revisitar exercícios melódicos da tradição, ao congregar – pelos recursos retóricos da atemporalidade e da suspensão de espacialidades distintas – presente e passado, um aqui e um lá, agora e então – configurando-se como elemento



primordial de encontro de culturas que, na especificidade criativa desse proceder, se fundem por não representarem identidades, nem unidades distintas: o estatuto do sertão nordestino, o localizado na região sudoeste da Bahia – mais precisamente às fronteiras do Sertão da Ressaca a partir do Mato-Cipó – com toda tradição de uma antropo-melografia ibérica, vincada por aproximadamente oito séculos de ocupação moura. Este jogo situacional confere aspecto de singularidade à composição, torna-a única e, ao mesmo tempo, isolada dentro do cenário artístico nacional.

A sonoridade de um discurso modalizado pelo amálgama de forças dessa natureza, constitui-se em um sucesso que extasia e, simultaneamente, suscita desconforto no receptor no tocante ao movimento de ver-se arremessado para dentro de um universo onde tematizações enuncivas/enunciativas fundem-se e ratificam vivência de elementos condicionantes humanos exemplares e intensificados. Talvez, aí resida – para além de mera irreverência – a exercitação de uma consciência criativa afinada aos sentidos fundantes do homem, no que deles destilam de sagrado e profano, idealização e realidade, fertilidade e padecimento. Destarte, o trabalho no trânsito da estruturação de linguagens sugere recuperar o sentido de humanidade pelo sopro de uma devoção divina que o fazer poético possibilita. Assim, confere ao signo – quer verbal, quer musical – a motivação necessária para exercitar-se em dois pólos concomitantes: aproximar o homem ao primo, ao sublime, à divindade e manter-lhe orientação de materialidade espaço-temporal.

De modo genérico, são dois os sertões por onde estradeiam os personagens elomarianos. Dois os mundos ali inseridos: o sensível –



“sertão-de-fora” – e o intangível: “sertão profundo” / “sertão-de-dentro”. Por um lado, o sensível compreende-se pelo desdobrar de um sertão clássico – no qual valores éticos e morais conferiam tônica de respeitabilidade e convivência – ao sertão contemporâneo: “sertão da desconsideração, da indigência” (ELOMAR, apud GUERREIRO, 2007, p. 285)¹ já “completamente deformado no dialeto, estiolado culturalmente” (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 284) pela invasão de elementos que sacralizam o *status* do urbano. Nesse sentido, produto deteriorado de tamanha imposição não acidental. E, por outro, o intangível pela inteligência racionalizante. Qual seja: o sertão profundo, alocação ideal para onde o autor envia os personagens de modo a recuperar, por eles, exatamente os valores perdidos de um sertão clássico, arcaico. Trata-se, portanto, de um sertão transcendente, “inserido na geografia política do sertão”, insólito, só existindo em “estado de espírito inventivo” onde reinam a palavra e o exercício medido e conformado à Lei de Deus.

No movimento do redobrar desses mundos, observa-se o funcionamento do exercício que culmina na transmutação espaço-temporal deflagrada, isto porque, por obedecer à ordenação em espiral, fissa e recupera elementos perdidos daqui e de lá: “...eu vou pegar um sertão lá longe, que deve ter havido nos tempos da Idade Média, ou melhor, dentro do período feudal, que tinha um sertão semelhante a esse sertão profundo que eu tenho proposto” (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 287). O fato se materializa a partir da junção de falares dialetais [daqui] a tematizações envoltas por espírito aventureiro de cavaleiros e donzelas enredadas por musicalidade

1 Entrevista de Elomar Figueira Mello transcrita e anexada ao livro de Simone Guerreiro, 2007.



medieval [de lá]. Para além, acresce-se ainda de profunda e soberana eloquência capaz de conectar o exato instante da criação com a voz divina que sobre a obra repercute – no dizer do poeta:

[...] eu componho meu trabalho segundo a égide não de uma dupla deística [Dionísio/Apolo]. É sob a égide de um uno trio: o pai Deus, o Filho e o Espírito Santo. Eu componho segundo a inspiração que vem de Cristo, segundo a permissão de Geová e segundo a guarda e a orientação do Espírito Santo (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 304).

– arremessando a comunhão ao encontro de um futuro atemporal para, quem sabe, reconquistar – pelo fazer poético presentificado – o ponto de respiro e lucidez que a instância sertaneja perdera. Portanto, mediante o estradar em direção à concretização de um sucesso lúdico-ficcional datado, a lide de Elomar Figueira Mello universaliza esta Festa; inda mais além: esta Prece.

Instinto de religiosidade: do trágico ao fantástico

O contato com o universo de Elomar Figueira Mello possibilita exercitar a confluência constante que o autor imprime à comunhão da atividade vivencial à criadora. Enraizado no seio de uma terra fendida pelo sol e humificada pela crença em sonho reparador, arquiteta casulos, bolhas dentro do sertão sensível que se entrecetem como marcas de resistência e remissão. Constituem-se de portais, passagem para outra espécie de realidade em que a recuperação de valores ancestrais, éticos e morais se tonificam numa entrecortada cadência de sons e vibrações que embora se façam



pertinentes à possível realidade histórica, muito mais repercutem sabedorias de instâncias idealizadas, gozosas, edenificadas, imemoriais. Como menciona o autor:

[...] tem que ser um pouco sonhador, um pouco tresloucado pra poder entender o que é o sertão profundo [...] Pra se entrar no sertão do Senhor Criador de Cavalos, passa-se pela Quadrada das Águas Perdidas, que é uma lagoa que tem lá no sertão do Rio do Gavião, uma lagoa misteriosa: ela enche num dia, noutro dia, ou três dias depois, a gente chega lá e não tem uma gota d'água e não tem um buraco visível pra onde teria ido aquela água. Então, os vaqueiros evitam ir campear em volta dessa lagoa misteriosa, de certo com medo de ser tragado, numa hora dessas, por esse buraco invisível. Já que existe a quadrada [...]: ela vai ser um dos portais do sertão (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 288).

Como se observa, o discurso vivencial do artista serve de sustentáculo para a passagem dele a outro universo – paralelo – onde tudo se possibilita redimir e vitalizar. E mais, em dada medida, os limites reais – se assim se pode, entre um e outro, referir – por vezes se confundem e o indivíduo que há em Elomar se deixa percorrer pelo aspecto convulso da genialidade criadora amalgamada à própria realidade vivencial. O que se infere é o fato de tal embrenhamento situacional se configurar no elemento que pondera e alucina o exercício criador de Elomar, tornando-o, ao mesmo tempo, autor, personagem e receptor, produto da própria obra.



Em verdade, tal instância parece agir sobre o autor como pasto e refrigério, amenizando – desse modo – a crueza do sertão sensível:

A Casa dos Carneiros, no início, é a fuga da *urbi*, do meio urbano, justamente para me distanciar daquilo que conturba a minha criação: a modernidade, o avanço técnico-científico que é sempre contraponteante à minha obra. Eu costumo dizer que saltei numa estação errada. Quando eu puxei a corda, o maquinista do trem falou: “– Ê, rapaz, puxou tarde!” Era outra estação, é lá atrás, ou puxou antes, estava dormindo e saltei na estação errada! Eu não devia ter saltado nessa estação da terra. Mas Deus falou: “– Salta aqui!” Tem cúmplices meus que acham que eu saltei na estação exata. Então eu tento achar que foi, não sei! Se eu tivesse saltado um pouco antes, acho que seria melhor ou, talvez depois, quando o mundo vai estar muito mais conturbado. (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 286).

Assim, sonha o universo paralelo como outro registro de sertão que transcende e repara o sertão físico que habita. Lá, estando Aqui, comunga da possibilidade de viver a realidade intensa de descrever do que compreende por civilização contemporânea. Entretanto, no inverso, faz-se – apesar de discordância irrestrita – criador de obra estreitamente afinada aos liames da modernidade, pela execução prática de exercícios retóricos que consagram – por maceração sagaz dos códigos verbal e musical – a exatidão estranhada de confluência criativa dos dois universos. Dessa maneira, Elomar e obra; e ainda, o convívio com Elomar ou receber-lhe a obra, ajustam-se a, praticamente, mesma instância. Isso sugere ocorrer, pois, mais do que se



posicionar “neste mundo” ou “naquele outro”, o que confere sentido nuclear ao todo é o intenso ‘instinto de religiosidade’ que potencializa – nesta fértil contradição – o sortilégio de uma crença e uma fé no reencontro do homem, em estado de divindade, consigo mesmo:

Alguém já observou que não existe uma estrofe minha, uma canção, um texto, uma oração em que eu pregue a morte, o suicídio, a desesperança, a descrença. O que é meu discurso? Meu discurso consta de cantar uma realidade que me circunstancia, densa, amarga, às vezes trágica, mas com um sonhar, com uma proposta de sonhar, de esperança. No final, vencer a batalha. Todos os meus textos e canções mostram isso, porque minha formação, meu fundamento, o pouco de bagagem que eu adquiri em minha vida, eu tenho embasamento maior no texto Sagrado. (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 290).

Uma vez inferido o percurso do caminhar, parece ser este o ponto que permite voltar atenção à reflexão pretendida: a passagem vivencial do trágico ao fantástico no discurso litero-musical de Elo-mar Figueira Mello.

Professa o autor: “desde criança eu tenho uma atração pelo dramático, pelo trágico, pelo épico. Se dentro desse meu pronunciar tiverem cores líricas, isso é uma conseqüência” (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 291). É nesse sentido que o universo elomariano parece solidificar-se: na manifestação da ocorrência poética professada por intervenções que repercutem estágios trágicos do homem. A isso associa o desenrolar de um espírito épico que compõe o cenário onde a poesia – tida para o autor como a “essência do



belo” – reside: “eu vejo o épico com uma certa tragicidade; são os feitos grandiosos do homem.” (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 296).

Para Elomar, trágico “são os desencontros na vida, os desacertos, os feitos que não deram certo, as grandes frustrações do homem, da humanidade, sempre redundando em morte.” (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 296). Assim, tal pensamento encontra sentido no fato mesmo de que o trágico é um fenômeno conflituoso – latente na condição humana – estabelecido por sucessão continuada de acontecimentos, em que se evidencia uma rede tensiva entre a consciência grave do limite humano e a tentativa desesperada de redimi-lo.

No tocante ao pensamento grego, a sucessão de eventos que o compõe, expressa um roteiro invariável e atende ao princípio da desmedida, ou seja, fuga dos limites impostos pela boa convivência em sociedade (“hybris”); seguida pelo erro trágico (“harmatia”) e finalizado pela queda, por um lado, irreparável: a “morte” e por outro: uma perda que propicia, pelo avesso, possibilidade de recomeço, liberdade e salvação. Assim sendo, acaba por repercutir, concomitante, valor de existência real. Por isso, permite o pensamento de que o trágico não se limita como manifestação somente ao conhecimento artístico, uma vez que persiste na própria existência.

Nota-se que, segundo Gumbrecht (2001, p. 124), “não há ação trágica sem a presença ameaçadora da morte”. Talvez, resida aí justificativa para o discurso de Elomar há pouco referido,

Alguém já observou que não existe uma estrofe minha, uma canção, um texto, uma oração em que eu pregue a morte (...). Meu discurso consta de cantar uma realidade (...), mas com



um sonhar, com uma proposta de sonhar, de esperança. (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 301).

Apesar da constância em que a presença da morte se materializa nos desdobramentos tensivos e climáticos dos discursos litero-musicais do artista. O cotejamento, em verdade, sugere evidenciar, no mínimo, instância contraditória entre o discurso confessional do autor, em destaque, e a representação estética – “havéra de vive pur esse mundo e morrê inda em flô”; “a véa da foice”; “o trincá dos ferro” (*Auto da Catingueira*) – instaurada. No entanto, culmina por se afinar ao procedimento criativo que alimenta o universo vivêncio-estético de Elomar.

No discurso elomariano, a “presença ameaçadora da morte” não implica, necessariamente, em morte ou em não-morte, vindo ao encontro do aspecto retratado quanto às consequencialidades da queda. E mais, a constância trágica da morte, embora presente, é amenizada pela ação de condicionante que atua como elemento apaziguador, conferindo remissão aos sucessos empreendidos na confluência dos mundos sensível e intangível: o destacado instinto de religiosidade que impera tanto no indivíduo, quanto nas vozes poéticas por ele instauradas:

Eu aprendi a fazer versos com Davi, Salomão. Aprendi que em tudo o que se diz, em tudo que se escreve [...] deve-se buscar a forma, a grandeza da forma, a eloquência, uma estética maior. [...] Agora, o grande mestre para mim foi Cristo. Aquela linguagem parabólica, as metáforas e a precisão de pensamento. Ele está acima de um Dante, de um Sócrates, de um Anaxágoras, quer dizer, é



perfeito, é uma espada. A palavra do Mestre é uma espada que penetra e corta. (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 303).

Desse modo, o caráter trágico provém do sertão-de-fora, que comunga os desdobramentos do mundo sensível, qual sejam: o sertão clássico e o contemporâneo; dali remetido ao “outro” lado por intermédio de portais – “bolhas” – idealizados no encontro de uma geografia física e, ao mesmo tempo, lúdica, a exemplo da lagoa das Águas Perdidas, no sertão do Rio do Gavião.

Assim, se adentra ao mundo intangível/idealizado/ao sertão-de-dentro, melhor denominado por sertão profundo, que em verdade, se constitui no mesmo sertão, apenas provido de total capacidade de remissividade e benignidade sacralizadas pela imposição determinante do instinto de religiosidade que invade o espírito criador de Elomar Figueira Mello. É dentro dele que se processa essejogo de substituição de valores. Antes: passageiros, impermanentes. Depois: revitalizados, permanentes, ousadamente perfeitos. Por isso mesmo, o não-lugar onde se translada da vivência do trágico para a superação deste – aqui denominado de fantástico – culminando em caracterizar topicamente o sertão que transcende o sertão, que se refaz: profundo e vital. Nele, as paixões cedem lugar à solidariedade plena e uma afinidade – a tudo e todos – irmana-se ao cumprimento dos ideais divinos da criação: o homem redivivo; a ordem harmônica da fraternidade perene. O homem pertinho de Deus:

[...] no sertão de Sertano – esse personagem, esse anti-herói que criei, vaqueiro culto –, o portal é uma pedra chamada Itaúna. É uma pedra preta, é por ela que se penetra no sertão



de Sertano, é por ela que se sai. Ao sair, caise dentro do espaço físico, com governo, com poder de polícia, com tudo... Entrou no sertão profundo de Sertano, onde esses personagens meus transitam, ali não tem lei. Quando Sertano encontra com o Senhor dos Cavalos, na primeira vez, ele contando ao Senhor dos Cavalos sobre os irmãos, que eram mercenários, valentes e lutavam com arma branca, o Senhor dos Cavalos pergunta: “- E cumá é qui seus irirmão acerta cum a lei?” Sertano responde: “- Em nosso mundo, em nossa terra, a nossa lei são os Dez Mandamentos do Senhor. E o nosso juiz supremo é o Senhor dos Exércitos.” Ou seja, não tem ninguém que manda, somos nós. Vivemos sob a lei de Deus. Não chega a ser uma anarquia plena, um mundo anárquico pleno, mas um mundo teocrático. Eles vivem sob uma espécie de teocracia ideal, imaginária, é o reino do sertão profundo. [...] Sertano não tem empregados, mas na sua fazenda tem centenas de pessoas que ali convivem. Ele é muito rico, tem muito gado, muito bode, muito cavalo, mas todos que estão ali trabalham cada um para si, tem uma convivência social, ideal, sem ninguém explorar ninguém, todos trabalhando. Também, sem nenhum princípio comunista, deixo bem claro, patenteado e pré-claro, sem nenhum princípio fundamentado nas loucuras, nos sonhos, nas utopias marxistas! É no sertão profundo que está as canções Naninha, Gabriela, porque, dentro desse sertão nosso aqui, é impossível que elas existissem. (ELOMAR apud GUERREIRO, 2007, p. 288, grifo nosso).



Da tradição à modernidade: missão e remissão de Dassanta

A somatória dos fatores aqui apresentados, ainda que de modo ligeiro, vem ao encontro do procedimento criativo de Elomar Figueira Mello ao engendrar o discurso d’*Auto da catingueira* (1984), escrito entre 1965 e 1970. Dele, nos interessa – em recorte – privilegiar o 1º. Canto: “DA CATINGUEIRA”, onde a figura de um narrador anuncia e destila o percurso de Dassanta, personagem central do referido Auto. Desse modo, o registro explícito da voz enunciativa culmina por imprimir caráter épico ao discurso, constituído pela sucessão de fatos conflituosos que corporificam o trânsito do trágico ao fantástico.

Pela estratégia retórica de manipulação e aplicação da linguagem, o funcionamento do narrador é – ao que parece –, a força propulsora que confere aspecto singular ao Auto, considerado como uma das modalidades dramáticas da tradição. Nesse sentido, promove ruptura com o esperado e, ao fazê-lo, lança luz sobre o próprio procedimento, moldando-se aos princípios da modernidade. Explico. Por Auto, tradicionalmente, denomina-se variações de discurso dramático de origem medieva que se caracteriza por linearidade e simplicidade construtiva e pela utilização coloquial e ingênua da linguagem, geralmente com intuito moralizante ou mesmo jocoso.

Assim, abastecido de temática religiosa ou profana, propiciava aplicação de ordem pedagógica. Entretanto, sob a pena de Elomar – embora se possa abstrair aspectos de natureza originária, como determinações de cunho moralizante e delineamentos arquetípicos – a forma dramática adquire contundência discursiva e melódica



opostas às particularidades primevas, evidenciando assim cores de modernidade. Vejamos.

Primeiro: a especificidade que o narrador elomariano confere ao trabalho com a linguagem perpassa por inusitado exercício de cultivo, revisitação e atualização diacrônica do caráter coloquial de uma linhagem dialetal enraizada na tradição. Isso se dá, uma vez que articula um nível de linguagem que não deixando de ser coloquial – para quem a produz e, de fato, dela se vale como meio de comunicação cotidiana: o sertanezo – se constitui para o receptor não circunscrito a este *topos* de realidade – o sujeito a quem Elomar se dirige – como franca zona de embate, por exigir um esforço de decodificação de sentidos que não se disponibiliza à direta concretização, apesar do cultivo e do domínio diferenciado dos liames da língua padrão. A razão de tal estranhamento recai sobre o fato de que, em verdade, a linguagem tramada pelo narrador elomariano culmina por instituir a sorte de uma outra língua, adversa do português erudito.

O jogo que se estabelece – a partir do discurso de Elomar – nesse fluxo e refluxo de exercícios linguísticos, acaba por conferir ascendência de uma aplicação de linguagem tida, culturalmente, como rudimentar sobre a consciência erudita, pois lhe expõe a necessidade de tradução. Portanto, mais do que se valer de um dialeto, o discurso de Elomar Figueira Mello tonifica e garante poder de voz, visibilidade, validade e respeitabilidade ao sujeito-universo usuário desse tipo de expressão: o sertanezo.

Gadamer refere o fato de que “a linguagem é o meio em que se realizam o acordo dos interlocutores e o entendimento sobre a coisa em questão” (GADAMER, 2005, p. 231). Pois bem, num pri-



meiro momento, “a coisa em questão” é o próprio universo sertanês, marginalizado e/ou desprestigiado pelo saber erudito (GADAMER, 2005, p. 497). Assim, o receptor carece – pelo experimento “quase-passivo”, pois não é possível desvestir-se das próprias convicções, diante da tradução – reconhecer e validar o conhecimento alheio. Desse modo, no exercício prático de recepção do discurso elomariano se colhe as imposições do que Gadamer denomina de “fusão de horizontes” (GADAMER, 2005, p. 503); realidade que dinamiza o referido processo de ascensão.

Segundo: quanto ao que compete à organização do discurso, nada apresenta de simplificado e/ou linear. Observa-se que a estratégia genérica de construção do *Auto* exercita o recurso retórico da repetição. Isto é, opta por inicialmente dar voz a um narrador que nos três primeiros movimentos – “Bespa” [véspera, introdução à cantoria]; 1.º Canto: “Da Catingueira”; 2.º Canto: “Dos Labutos” – emoldura e, sinteticamente, dá ciência ao receptor de todo desdobramento dos sucessos: de início ao fim, só retornando na última estrofe do *Auto* para encerrar e confirmar o já anunciado:

Minha vó contô
Cuan meu avô morreu
Dindinha contô
Cuan vovô morreu
Qui foi triste aquela fonção
Lá na cabicêra
Qui Dassanta a burrega marrã
Foi encontrada num canto du terrêro
Junt cuns violêro
Mortos naquela manhã.
(MELLO, E. F., 1984)



No entremeio – 3.º Canto: “Das Visage e das Latumia” [Tirana da Pastora]; 4.º Canto: “Do Pidido”; 5.º Canto: “Das Violas da Morte” [Clariô; Desafio] – passa a palavra a cada um dos demais personagens diretamente envolvidos para que eles, de viva voz, materializem o discurso revelado antecipadamente pelo narrador.

O fator inusitado é o de que tal opção de organização discursiva, antecipando o destino da protagonista – Dassanta – e dos demais personagens, a atitude da narração, em primeiro momento, sugere minar todo poder dramático da história. No entanto, o efeito é justamente o contrário. Isso ocorre porque o narrador executa um intrincado jogo de referencializações e desreferencializações temporais e espaciais que ratifica um projeto de composição contundentemente elaborado. Vejamos como a consciência sígnica do narrador – em se valer de recursos retóricos de construção – explicita a mudança de efeito citada.

O fato de a voz do narrador emoldurar a narrativa – iniciando e fechando a história – determina uma disposição de utilização da voz em tempo posterior aos sucessos narrados. Em virtude desta opção discursiva, faz dela uma condição de voz não personificada na narrativa, isto é, o narrador não assume função de personagem na história que narra. Entretanto, observa-se o fato desta história narrada se encontrar dentro de outra, quer dizer, a história onde atua Dassanta, ocorre num nível metadieético em relação à história que a envolve. Nela, o narrador atua também como personagem, pois informa que a personagem Dindinha lhe contara sobre a história de Dassanta. Por intermédio de tal expediente, no aqui/agora do discurso, ele (narrador) – somente voz – em tempo posterior, a atualiza. Tal disposição



discursiva sugere a ideia de fusão e comunhão de vozes, pois, se por um lado se concretiza apenas como voz exteriora aos fatos narrados, concomitantemente, por outro, faz-se personagem na medida em que, sem abrir mão da posição de sujeito da enunciação, assume também a de personagem capaz de interagir no nível da personagem Dindinha que funciona, neste nível de discurso, como metonímia da memória coletiva responsável por vivificar o mito, assumindo, assim, uma condição de voz pessoalizada ao discurso que enuncia:

Dindinha contô pra mim
Viveu Dassanta a Fulo
Filha de um tal cantadô
Anjos Alvo Senhorin
Anjos Alvo Senhorin
(MELLO, E. F., 1984, grifo nosso).

A confluência de estratificações da voz narrativa culmina por desestabilizar qualquer ordem linear de construção discursiva, pois, além do recurso acima destrinchado, ainda se vale de procedimento anacrônico em relação à ordem esperada para a execução tradicional do *Auto*, antecipando, desde o princípio, o destino trágico de Dassanta. Esse procedimento sugere desconstruir a ideia tradicional de temporalidade e instaurar a de atemporalidade, elemento que servirá como componente vital para os desdobramentos em investigação.

A confirmação do pensamento até aqui exposto, parece enquadrar-se ao fato de que do lugar de onde narra, a voz intercambia dois níveis discursivos: o narrar de fora da história figura-se *como se* narrasse de dentro dela, promovendo uma espécie de amalgame espacial no discurso: o particular – tomar conhecimento do sucesso por meio da personagem Dindinha, no nível discursivo



onde ela se encontra – e o coletivo, por saber do fato já coligido em mito, para só daí – desde o início da narração – posicionar-se em nível exterior à história:

Conta as pessoa mais velha

Que Dassanta era bunita que mitia medo

[...]

já pois dela nas fêra os cantadô dizia

qui a dô e as aligria na sombra dela andava

[...]

Conta os antigo quela dispois da morte virô

passo das asa marela jaçanã pomba-fulô

(MELLO, E. F., 1984, grifo nosso).

Nesse sentido, espelha mesma atitude que professa com a instância temporal. Ou seja, a distorção espacial culmina por estabelecer um lugar que, em verdade, se constitui por um não-lugar. Ou ainda, *topos* independente de instância espacial determinada.

O modo operado – esforço em referencializar e desreferencializar elementos narrativos – possibilita o encontro da atemporalização com o efeito espacial constituído pelo não-lugar. Tal empreendimento imprime ao sucesso localizado caráter de universalidade por desprezar o particular e se voltar ao substrato arquetípico da humanidade. O processo estratégico de antecipação dos fatos propicia ao receptor, por experiência catártica amalgamada à força do mito, revisitar-se enquanto ser humano e não permitir que a estratégia assumida pelo narrador em revelar de antemão os desdobramentos trágicos prejudiquem e/ou enfraqueçam o teor dramático – e de certo modo moralizante – expresso no *Auto*. Assim, os recursos discursivos validados pelo enunciador do *Auto da catingueira* mantêm certos pressupostos



da constituição do Auto tradicional, ao passo que o redimensiona. Fato similar processa junto ao discurso da tragédia, uma vez que, o atualiza privilegiando a repetição de instâncias trágicas que determinam a sina da personagem:

Ela nasceu na Lage do Gavião
nua quadra iscura de janêro
nua noite de chuva e de truvão
e no mei do mais grande aguacêro
[...]
a minina tava toda moiada
levaro intonce pra batizá
Dassanta recebeu o Sacramento
mas nunca teve a era assentada.
[...]
Mais o pió qui era qui sua buniteza
viro ua besta fera naquelas redondêza
in todas brincadêra adonde ela chegava
as mulé dançadêra assombrada ficava
[...]
e adonde ela tivesse a véa da foice istava
in todas brincadêra adonde ela ia
in antes dela chegava na frente as aligria
dispois só se uvia era o trincá dos ferro
as mãe soltano uns berro chorano maldizia
e triste no ôtro dia era só chôro e intêro
[...]
Dassanta era bonita que inté fazia horrô
No sertão pru via dela muito sangue derramô.
(MELLO, E. F., 1984).

Desse exercício, abre picada para a transcendência da representação factual para a instância de outra ordem: a do intangível.



Assim, viabiliza o salto para o que denominamos de fantástico. Em âmbito geral: a transcendência do sertão físico para o sertão profundo. Isso se possibilita em virtude do poder imperativo de atuação do instinto de religiosidade que impregna tanto o indivíduo Elomar Figueira Mello quanto as figuras ficcionais por ele instauradas:

Sinhores, dono da casa
o Cantadô pede licença
prá puxá a viola rasa
aqui na vossa presença
prás coisa qui eu fô cantano
assunta imploro atenção
iantes porém eu peço
a Nosso Sinhô a benção
iantes porém eu peço
A Nosso Sinhô a benção
pois sem Ele a idea é pensa pru cantá
e pru tocá é mensa a mão
prá todos qui istão me ovino
istendo a invocação
Sinhô me seja valido
inquanto eu tivé cantano
pra qui no tempo currido
cumprido tenha a missão
cumprido tenha a missão...
[...]
foi Deus qui um dia assim determinô
apois nesse chão onde o cristão num xinga
[...]
As relegião qui eu canto as mendinga
canta qui Jesus nela passô
cuano o rei das treva e da mandiga
pirsiguia o Prinspe Salvadô...
pagano os rasto Dêle na catanga
ia as pombinha fogo-pagô



ia nessa terra qui é véa e qui é minina
adonde as lubrina lá nunca chegô
(MELLO, E. F., 1984, grifo nosso)

Por fim, constitui-se em projeto processual que concretiza abertura de campo para encerramento textual não calcado na destruição – condução à morte – e sim na superação desta pelo suspiro divino da esperança, da remissão e do renascimento. Ou seja, Dassanta redime-se da morte ao transformar-se – pelo consciente coletivo – em mito de ressurgimento por assentar, desde o desdobramento trágico dos sucessos, espírito de voo e liberdade. Como atesta Ernani Maurílio no encarte do trabalho discográfico (1984):”seu canto continua suave, e no meio de seus trinados no céu [...] continua sendo vista no Campo dos Sete Estrelas, nos dias de duplo arco-íris e nas noites de lua e estrelas da alta caatinga do Vale do Gavião” (MAURÍLIO, 1984, pois se tornou pássaro de asas amarelas, “jaçanã pomba-fulô”:

Dispois da morte virô passo japiassoca assú
Dispois da morte virô passo japiassoca assú
passo japiassoca assú passo japiassoca assú
(MELLO, E. F., 1984).

Referências

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2005.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do sagrado**: a poética do sertão de Elomar. Salvador: Vento Leste, 2007.



GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da Tragédia. In: ROSENFELD, Kathrin H. (Org.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Série 3, n.1).

MAURÍLIO, Ernani. Introdução. In: MELLO, Elomar Figueira. **Auto da catingueira**. Vitória da Conquista, BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1984. Encarte.

MELLO, Elomar Figueira. **Auto da catingueira**: introdução e comentário crítico-elucidativo Ernani Maurílio. Vitória da Conquista: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1984.

The background features a large, faint silhouette of a globe. Overlaid on the globe are several smaller silhouettes: a person on the left, a person on the right, and a person at the bottom. Scattered around the globe are various shell-like shapes, some resembling seashells and others like stylized flowers or shells. The entire scene is rendered in a light gray tone against a textured, light gray background.

Parte V

**ILHA SEM
FRONTEIRAS**



O ESPAÇO COMO CONSTRUTOR DE IDENTIDADES NA FICÇÃO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Maria das Graças Meirelles Correia

*O trabalho de pescar, embora incerto pela
própria natureza, era coisa que sucedia como
as noites e os dias e, se demandava atenção e
disciplina, também despertava um sentimento
arrebatador de liberdade...*
(RIBEIRO, 1988).

A Ilha de Itaparica é o espaço geográfico que abriga as ações dos personagens ubaldianos. O processo de construção dos personagens ocorre tanto a partir da recriação de sujeitos reais, cuja convivência cotidiana com o escritor gerou laços estreitos de amizade, quanto de figuras lendárias constituintes do imaginário local.

Viva o Povo Brasileiro é romance dos mais ricos no que tange à constituição de cenários da ficção brasileira. Revela, de modos distintos, como o narrador utiliza os espaços na trama narrativa: determinados referências espaciais são utilizadas como mero elemento da narrativa, enquanto outras sofrem processo de animação com vistas a determinar elementos da trama.



Este trabalho privilegia a refletir, analiticamente, como o espaço insular da Ilha de Itaparica influencia – focando o distrito de Baiacu, pertencente ao município de Vera Cruz, localizado na contracosta –, de modo determinante, a ação exitosa de determinados personagens.

A partir do conceito de espaço de Géza Szamosi, que usa pressupostos da Física para explicar como representações de tempo e espaço são simbólicas, e dos conceitos de representação propostos por Foucault em *Representar* (1982) e por Iser, em *Atos de fingir ou o que é ficcional no texto literário* (2002), são analisados trechos do romance com vistas a elucidar a contribuição do espaço no desenlace da trama romanesca.

O homem e o espaço

O espaço é imprescindível na narrativa, que por sua vez, é inerente à própria condição humana. Assim, a presença da dimensão espaço-temporal se faz capital para criar narrativas de fundação, por vezes, fatores responsáveis pela constituição dos grupos sociais identificados por intermédio de uma nacionalidade comum.

Segundo Szamosi (1994), o espaço passa a ser fundamental quando o homem apura sua visão e o cérebro alcança estágio de evolução tal que permite transformar informações captadas pelos olhos em elementos simbólicos, a serem decodificados e armazenados pelo cérebro e, quando necessário, codificados e expressos em forma de linguagem, ou seja:



A força do cérebro está em sua habilidade de desenvolver modelos abstratos do ambiente externo, pois essa extraordinária capacidade do cérebro faz do caótico mundo exterior uma coisa estável e previsível. A estrutura de espaço e tempo simplifica o mundo, dá-lhe uma ordem coerente, e assim o torna capaz de ser vivido. (SZAMOSI, 1994, p. 43).

O espaço passa da condição real para a simbólica, possibilitando ao cérebro armazenar grande número de informações, até mesmo sobre espaços não experienciados pelo contato visual. O homem, desde sempre, transmuta informação visual em informação linguística por meio de um processo de representação, cujas modificações chegaram à contemporaneidade de diversas maneiras, inclusive através de textos literários que, tanto em modalidade oral como escrita, são recursos representativos que transpõem barreiras de tempo e espaço.

Os (des)limites da linguagem encontram os da literatura e se fundem em um campo onde a expressividade consiste no uso do elemento simbólico, “permitindo que nosso mundo mental de tempo e espaço se torne ilimitado. Mas o real não é perceptível, é puramente simbólico” (SZAMOSI, 1994, p. 11). Os mundos simbólicos sendo ilimitados jamais conseguirão “esgotar as variedades dos tempos e espaços simbólicos” (SZAMOSI, 1994, p. 55), pois o homem possui imensa gama de opções para representar o tempo e o espaço. Temos na literatura, portanto, uma delas, cuja representação é realizada por meio da palavra.

Para a literatura importa “transformar a realidade em signo, porque os signos da linguagem são realmente conforme as próprias coisas” (FOUCAULT, 1982, p. 71). Na literatura, a experiência do



real, também enquanto espaço geográfico, o qual permite ao homem conscientizar-se dos próprios limites físicos, será transformada em experiência linguística. Entendemos o espaço representado no texto literário como espaço simbólico; ele encerra “espaço apenas para a mente humana [...]”, pois “todos os seres humanos pensam em termos de tempo e de espaços simbólicos” (SZAMOSI, 1994, p. 55).

No momento em que entra em contato com o texto literário, ao receptor é permitido experienciar espaços e tempos representados por intermédio do texto. Assim, ao leitor de *Viva o povo brasileiro* é possível andar por diversos espaços e conhecer personagens os mais variados: tanto aqueles que figuram em um universo de tempo/espaço real que se fazem a partir da experiência real como aquele espaço que para ele, leitor, pode ser apenas ficcional. A partir da leitura do romance, somos remetidos a vários espaços; aqui vamos discutir a representação de Baiacu, cujas referências ocupam 94 das 593 páginas que compõem a edição que serve de base a este estudo. Além das alusões diretas à comunidade de Baiacu, há referências a outras povoações que a circundam, como Ponta Grossa, Matange e Ilha dos Porcos.

Apesar de a geografia ficcional prescindir de denominações topográficas exatas, nota-se que há uma preocupação com a verossimilhança por parte do autor o que, segundo o próprio Ubaldo, era uma grande obsessão. Este fato justifica o uso de expedientes narrativos que consistem em confirmar a existência real do espaço geográfico, onde o sucesso fabular ocorre por meio da descrição exata dos tipos que ali habitam.



Experienciando o espaço

O espaço insular, conforme observa Paulo Sérgio Pinheiro, constitui “o espaço mental, sociológico e ideológico” (PINHEIRO, 1999, p. 75) da ficção ubaldiana. Sobretudo em *Viva o povo brasileiro*, a Ilha é o espaço de onde se irradia e para onde retorna o processo narrativo, pois mesmo quando não aparece através do recurso descritivo, apresenta-se pela força expressiva de alguns personagens que só a conhecem através da imaginação, como é o caso do cego Faustino, que ao narrar a história de Dafé afirma que ela “enfrentou a tropa do exército em muitas batalhas, sendo a primeira numa grande ilha chamada Itaparica, não essa Itaparica daqui, mas outra muito distante, uma grande ilha cercada de água salgada [...]” (RIBEIRO, 1988, p. 454).

A Ilha de Itaparica, nesse excerto, aparece através de um processo de mitificação, que representa a herança da tradição oral muito presente no romance. Quando o narrador do romance dispõe-se a narrar a geografia, também narrativiza os contextos onde estão inseridos seus habitantes; através do espaço é possível ao leitor perceber como vivem cotidianamente indivíduos que ganham existência pela ficcionalização.

Conforme observa Pinheiro (1999, p. 75):

A noção de limite, longe de ser redução, constrangimento, é definição metódica de um espaço construído mentalmente para a observação: a ilha está para João Ubaldo [...] como o grande sertão está para Guimarães Rosa. Ele constrói seus personagens dentro



dessa ilha imaginária - mas tão real porque corresponde a vivências completas [...]

João Ubaldo personifica a Ilha de Itaparica, e, a partir dessa exuberante personagem, faz emergir uma galeria infinita de outros personagens que se oferecem à imaginação do escritor que os utiliza como matéria-prima essencial do componente literário, sobretudo como espaço e linguagem. Em *Viva o povo brasileiro*, o espaço insular ramifica-se, permitindo ao leitor senti-lo enquanto força motriz da narrativa. (RIBEIRO, 1988).

O espaço geográfico de Baiacu e seus arredores são retalhados e ficcionalizados para ampliar as dimensões do romance. Esse espaço aparece como metonímia da Ilha de Itaparica que arrebenta pequenos brotos e vai firmando raízes, ao longo de todo processo narrativo. Para Iser (2002, p. 941):

O texto literário contém em si textos e contextos que faz ressaltar as seleções que efetua de uma ambiência, assinalando como esta intervém no texto. A relação entre texto e contexto tem, por conseguinte, o caráter de reciprocidade, na medida em que os textos incluídos se tornam da intenção de intervenção na ambiência do texto.

A reciprocidade entre o ambiente e o contexto faz com que o narrador alimente a trama romanesca com fragmentos textuais que compõem a memória coletiva da comunidade de Baiacu, onde, desde 1647, quando os jesuítas aportaram em missão na localidade de Vera Cruz, já se encontrava pulsante nas mentes do caboclo Capiroba e seus descendentes. No romance, João Ubaldo privilegia as relações



entre o ambiente de Baiacu e o contexto social da comunidade que tem na pesca, ainda hoje, sua mais importante fonte de renda. Essa atividade envolve toda a mão de obra familiar, pois cada integrante de determinada família inicia-se no trabalho a partir dos três (03) anos, garantindo assim a sobrevivência dos mais longínquos descendentes de Vu e Dadinha.

Baiacu foi criado sob o nome de Vera Cruz de Itaparica, em 1560, pelo padre Luiz da Grã, que, juntamente a uma destacada missão catequética, ocuparam-se da salvação dos indígenas, provavelmente, em sua maioria, pertencentes à nação tupinambá (OSÓRIO, 2004, p. 45). A igreja, inaugurada em 1765, teve como modelo e “arquitetos” os mesmos que foram responsáveis pela construção da igreja do bairro da Graça, construção posterior à de Vera Cruz que, segundo os moradores locais, foi a primeira igreja do Brasil.

A narrativa histórica contida, sobretudo no livro do Coronel Ubaldo Osório, avô do escritor João Ubaldo e a narrativa memorialista, de dona Almerita Barbosa, conhecida por todos em Baiacu como Merita, se (con)fundem, na ficção romanesca de *Viva o povo brasileiro*.

O arraial de Baiacu tem suas representações em pequenos excertos do romance, os quais sempre revelam a presença do mar. As referências se iniciam na página 33, na época em que o local chamava-se ainda Vera Cruz de Itaparica. Ao longo das dezesseis páginas do segundo capítulo, o autor discorre sobre as aventuras do caboclo Capiroba, para quem o mar foi um grande aliado.

O caboclo Capiroba apreciava comer holandeses [...] nem sempre havia morado assim, no meio das brenhas mais fechadas e dos mangues mais traiçoeiros, capazes de deixar um homem



preso na lama até as virilhas o tempo suficiente para a maré vir afogá-lo lentamente, entre nuvens cerradas de maruins e conchas anavalhadas de sururus. (RIBEIRO, 1988, p. 33).

O mar de Baiacu não se configura com costa atlântica e sim como zona de estuário, onde se formam grandes bosques e vales de mangue pela ação do oceano que adentra a Baía de Todos os Santos. Tais áreas são denominadas como maré e, no romance, aparece personificada atuando diretamente na propagação dos sucessos romanescos. É este mar que impede Capiroba de ser preso, pois dificulta o acesso à sua maloca, fazendo dela o local estratégico para o criatório de holandeses que garantirá a sobrevivência da família durante a escassez que segue o período descrito abaixo:

Até que, bastante tempo depois, as frutas do verão dando em pencas e caindo pelo chão, os insetos em grande atividade e as mantas de tainha saracotendo irrequietas por toda a costa da ilha, saiu (Capiroba) para tentar a sorte meio sem esperança e voltou arrastando um holandês louro [...] houve ampla fartura, sendo as vezes mais fácil pegar um ou dois deles nos matos que acertar bolo de lama em guaiamum. (RIBEIRO, 1988, p. 39).

Explica a importância que o nome da localidade possui para o imaginário coletivo. Baiacu – do tupi *peixe quente* – é a denominação local do peixe *Heamatopus paliatus*, cujo valor como elemento mítico o autor assinala ao dizer que:



[...] o melhor peixe do mar, iguaria para homenagens e confraternizações, cujo sabor e cuja finura são reputados sem rival. [...] É que, sobre ser o melhor peixe do mar, o baiacu é também venenoso, costumando matar com rapidez quem o come sem saber tratá-lo. (RIBEIRO, 1988, p. 518).

Segue narrando como o imaginário local alimenta-se de histórias que cercam a preparação do peixe; elas circulam por toda a Ilha e conferem aos moradores autoridade de conhecedores das técnicas de preparação e também uma potência como degustadores de iguaria apreciada por reis orientais. Conforme Ribeiro define, Baiacu é um lugar “onde não existe nada e portanto existe tudo.” (RIBEIRO, 1988, p. 232).

Aos moradores, “povo mais pobre do que muitos bichos de criação das boas fazendas” (RIBEIRO, 1988, p. 222), a natureza proveio abundantemente de tal iguaria. Porém, para que o povo possa desfrutá-la, necessita do aprendizado de técnicas, pois o prazer pode lhes custar a vida; desfrutar da iguaria, ao mesmo tempo em que constitui fundamental para a saciedade física, torna-se também alimento para a inquietante alma humana que se satisfaz ao vencer desafios.

Felizmente existe quem saiba tratá-lo com competência. Basta, por exemplo, remover a pele. Não, não basta remover a pele, a pele não tem veneno, há até gente que come a pele. O problema é o umbigo. O Baiacu tem até aquele umbiguinho encaroçado e é ali que está o veneno, sendo portanto suficiente, para que não haja perigo, fazer uma cunha na car-



ne polpuda do peixe, bem no lugar do umbigo. É bem verdade que é na cabeça que pode estar a sede da peçonha, de forma que o mais seguro seja jogar as cabeças fora. Claro que é bem possível assistir razão aos que afirmam que o veneno está em todo o peixe, mas o cozimento longo, em panela destampada faz com que ele vire fumaça e vá embora. Não, não a questão é outra, é a lua, pois não passa de ramatada loucura comer baiacu na lua cheia, ou senão quarto minguante, quem sabe quarto crescente, talvez na lua nova. Que lua que nada, o segredo é o mês em que se come o baiacu [...] (RIBEIRO, 1988, p. 519).

A competência da natureza já revelada nos excertos transcritos será retomada ao longo da narrativa, em trechos cuja atuação do ambiente, liderada pelo mar, é imprescindível para o êxito do herói-povo. É o que se vê na citação abaixo, quando o destacamento do exército é impedido de capturar Maria da Fé e seu grupo, após ousarem comparecer ao enterro do Nego Leléu:

A marcha, no entanto não transcorreu como estava previsto. A maré ainda não tinha começado a descer ao chegarem de Ponta Grossa, já mais de meio-dia e a tropa teve de estacionar, aproveitando para churrasquear as galinhas, porcos e cabritos que haviam tirado das quintas do arraial [...] e quando a maré baixou o suficiente para que vadessem a enseada muitos caminhavam com dificuldade. Em lugar da chuva havia agora um mormaço sufocante, tornado insuportável pelas mutucas e outros bichinhos chupadores de sangue de todos os tamanhos. E a lama, coberta por uma lâmina



de água rasa escura, se revelou muito mais traiçoeira e predadora do que se tinha imaginado, engolindo os soldados até a cintura e se recusando a libertá-los, o que encompridou a travessia para várias horas. Além disso, as conchas de sururu, ocultas em pencas soterradas perto das raízes das gaiteras, retalharam os pés de quase todos, tingindo de escarlate o lodo preto e obrigando a que se detivessem muito tempo [...] (RIBEIRO, 1988, p. 342).

Aqui o uso dos adjetivos e os verbos na terceira pessoa reforçam a personificação dos elementos da natureza. Ao invés de promoverem a debilidade física e mental do povo (conforme o modelo naturalista/determinista), desvendam potência capaz de fazer irromper força e inteligência insuperáveis.

Em outros momentos, o ambiente torna-se acolhedor, sendo a única testemunha de atos cuja gravidade comprometeria o herói (povo). No décimo primeiro capítulo, quando Leléu é acometido por uma crise existencial, o autor pincela o ambiente em nuances líricas, fazendo com que esse se constitua em zona de conforto, como segue:

Leléu se escondeu atrás dos dendezeiros para chorar e pensou que esta vida é doída, doída, doída. Como é possível a pessoa assistir a si mesmo chorando? Encostou a mão no dendezeiro, olhou para cima e perguntou a si mesmo que recurso havia? Nem mesmo isso conseguia agora, chorando a mais não poder apoiado no tronco do dendezeiro coberto de ervas trepadeiras, queria sua meninazinha de volta [...] (RIBEIRO, 1988, p. 299-300).



Em momento de dor e incerteza, momento singular na trajetória do personagem em questão, o dendezal foi o amigo do peito de Lelêu, quem testemunhou sua insegurança e suas lágrimas, sendo coparticipante da superação narrada pelo escritor a partir de recurso metafórico em que a resistência do personagem é comparada a de uma baleia no momento em que o animal era arpoado pelos caçadores. Mais uma vez, o autor fundamenta-se em referências históricas, pois a presença destes mamíferos fora abundante na região, sendo a captura de baleias uma das principais atividades econômicas da época.

Mas Nego Lelêu se entrega? Entrega não! Sabe como é baleia que se apelida toadeira? É o mais valente ser vivente existente, que recebe pelos flancos as arpoadas, que se vê cercado dos inimigos mais mortais que qualquer bicho pode ter, que vê o mar virado num espinheiro fatal e então, levantando o dorso como um cavalo de nobreza, sacudindo a cabeça como um combatente que não se rende, não dá a ousadia de bufar, não dá a ousadia de gemer, mas segura o ardor de tantos dardos lhe mordendo as costas, manda que seu sangue lhe seja fiel naquela hora [...] Eu não sou nada, pensou Nego Lelêu aos poucos se virando numa baleia toadeira ... e saiu do dendezal com o riso destamanho, quase um alvejão da mata, a cara molhada no esquicho gelado da fonte para combater lágrimas com lágrimas [...] (RIBEIRO, 1988, p. 301).

Já no trecho compreendido entre as páginas 299 e 310, observa-se a passagem em que Nego Lelêu mata, sozinho, os quatro rapazes brancos que ficaram impunes pela morte de Daê e pela tristeza de Dafé. Durante a ação solitária, que fora pensada com inteligência e



sagacidade, Leléu pôde contar apenas com o auxílio do ambiente, de onde o autor continua a destacar o papel do dendezal:

[...] escondido de novo no dendezal, desta vez não para chorar e sim para ficar de olho, [...] ficou atentando na direção que tomariam, porque o barco deles tanto podia estar amarrado na Ilha dos Porcos quanto no porto do Baiacu. [...] Leléu arroteou por trás do dendezal, e se embrenhou pelo mato fechado para passar-lhes à frente [...] (RIBEIRO, 1988, p. 307).

Para finalizar a ação, Leléu contou não apenas com o auxílio dos dendezeiros. Outros elementos animados entram em cena, como o apicum, a maré, os mariscos, a lama e até as canoas, que, acionados pelo narrador, servem para gerar a tensão e impulsionar a narrativa. Vejamos:

Desgraçados! Leléu se preparou novamente para atacar às cegas, deu dois passos e... Não! Não! Mas é claro, é mais que claro, coisa mais clara não pode haver! Não iam passar pertinho da praia e do apicum? [...] Consegui ir com água até o joelho para a quebrada da praia que o ocultaria de qualquer visão do outro lado, e lá chegando disparou feito um mauluco pelo apicum abaixo, na direção do porto do Baiacu, por onde eles teriam que passar. (RIBEIRO, 1988, p. 308).

O esforço de Leléu só logrou êxito porque dispôs da colaboração da maré, cuja ação ativa é revelada pelo verbo ocultar. A delicadeza da metáfora abaixo revela, fotograficamente, uma das principais cenas da



cidade de Baiacu que, ainda hoje, conforme é possível comprovar com uma visita à comunidade:

Leléu avistou de longe a enseada do Baiacu, as canoinhas de pescadores encalhadas como uma fileira de peixes escuros, já começando a se soltar da lama pela força da subida da maré [...] apanhou um enxadão enferrujado... juntou-o ao porrete sobre o ombro esquerdo, continuou a correr para as canoas. Escolheu uma das menores, embarcou nela o enxadão e o porrete, foi às amarrações vizinhas, cortou mais de dez, imaginando que muitas das canoas se perderam na correnteza. Voltou a que tinha escolhido, saltou para bordo, começou a remar para fora. (RIBEIRO, 1988, p. 308-9).

Embarcado na canoa, Leléu finge-se de náufrago e consegue passar para o braço dos brancos, os quais, exaustos e alcoolizados, passam-lhe o comando do barco e dormem.

Com muito mais facilidade do que havia antecipado... num só golpe para cada, cortou-lhes os pescoços. [...] Em seguida desceu ao fundo do barco e cavou um buraco na madeira de mais ou menos meio palmo de diâmetro, por onde a água começou a entrar. [...] olhou em torno e mergulhou no mar, bem no instante em que o barco começava a passar pela parte mais funda do canal. Nadou a pequena distância até a praia, ficou olhando o barco, que cada vez mais depressa ia descendo para o fundo do canal onde, tinha certeza jamais o achariam – como jamais acharam nenhum dos outros que afundaram ali, na lama espessa quarenta bra-



ças abaixo daquela água lisa como uma lâmina. (RIBEIRO, 1988, p. 310).

O ambiente é ainda utilizado pelo autor como recurso para marcar a passagem do tempo e imprimir verossimilhança à narrativa. Neste excerto, a narrativa assinala o avanço da maré, a qual no excerto anterior encontrava-se baixa, permitindo, assim, a passagem de Leléu pelo apicum despercebidamente.

Representação da memória

O conhecimento demonstrado pelo escritor sobre o espaço real de Baiacu permite identificá-lo como portador de uma tradição que vem sendo processada através da memória local. Este complexo universo, recriado e representado pela visão de João Ubaldo Ribeiro é, de fato, a Ilha, povoada por figuras que encenam histórias fixadas no imaginário coletivo e coexistem com um poder maior, o da natureza que os redime e os ampara do fatalismo que os condenaria à miséria e à degradação social.

Por intermédio da ficcionalização de um espaço real, o autor, recorrendo ao simbólico, (re)constrói a memória coletiva adensado no imaginário local. Esse movimento servirá como exemplo da *relação tríplice* que Iser nos fala quando explica que:

[...] o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida a preparação de um imaginário. (ISER, 2002, p. 957).



Em *Viva o povo brasileiro*, o escritor se apresenta como narrador para quem convergem as impressões e as reações que alimentam constantes temáticas geradas pela tradição e comunicadas pela oralidade. Pela representação do espaço de Baiacu, Ubaldo percorre uma via que se estende da terra ao mar e do mar até a terra e põe em cena figuras que poderiam ser facilmente apagadas da memória nacional nestes tempos de mundialização.

Quando o leitor conhece o espaço geográfico, ele também passa a conhecer as múltiplas identidades do povo que o habita; pela narrativa, o leitor tem a possibilidade de contemplar um quadro que transcende o tempo e o espaço e se fixa no imaginário, fazendo com que a ficção literária ganhe uma dimensão real e palpável.

Assim como a lenda tupinambá, que explica a existência da Baía de Todos os Santos pela transformação das asas de uma ave lendária nas suas praias, a recriação do espaço insular ganha asas na imaginação de Ubaldo: faz com que os 264 Km² de Itaparica multipliquem-se pelos seus 1.000 Km² de águas salgadas, outrora fecundadas pelo sangue da ave e renascido pela força do seu povo, ao qual, com grande orgulho, o escritor se inclui para referenciar a poderosa senhora da Baía, a quem com afincos e engenho corteja e, quando a ela volta “Ela me abraça e me acolhe maternalmente em seu regaço, volto ao meu lugar, volto à minha língua, volto à minha infância, volto, graças a Deus, ao que nunca deixei que se perdesse.” (RIBEIRO, 1999, p. 52-53).

Ter um compromisso com seu povo e com suas origens mais do que levantar uma bandeira panfletária pode ser a aceitação de que o grau de pertencimento a uma cultura deve-se ao fato de experienci-



á-la como múltipla e heterogênea. Pelo partilhamento do espaço na ficção romanesca, Ubaldo reafirma o compromisso com o seu povo.

Referências

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

OSÓRIO, Ubaldo. A ilha de Itaparica: história e tradição. In: GOMES, Célia Conceição Sacramento. **Teatralidade e performance ritual dos folguedos da Ilha de Itaparica**. Salvador: Carlos Maguari, 2004.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Povo e dominação. **Cadernos de literatura brasileira**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-47, 1999.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

RIBEIRO, João Ubaldo. Uma senhora de muitos pretendentes. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, 1999, n. 7, p. 50-57.

SZAMOSI, Géza. **Tempo e espaço: dimensões gêmeas**. Trad. Jorge Enéas Fortes e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.



A LUTA DE UM MITO ERRANTE EM *VIVA O POVO BRASILEIRO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Maria de Fátima Berenice da Cruz

Este artigo tem como preocupação discutir o projeto de uma construção nacional sob o prisma do silêncio feminino que, mesmo à margem do processo de elaboração de uma identidade nacional, foi associado à imagem da nação pela função procriadora e mantenedora que a ela lhe coube por atribuição patriarcal. Partindo dessa perspectiva, surge na obra *Viva o Povo Brasileiro* a personagem Maria da Fé que, sublevando toda a ordem vigente, usa a sua voz para recontar a história do Brasil do ponto de vista da raça negra.

O silêncio foi o grande norteador da construção identitária da nação brasileira e como vítima desse silêncio, a mulher sempre se comportou, seja na ficção ou na história, como sujeito obediente frente às imposições de um mundo que se mantinha sob as configurações masculinas. Partindo deste pressuposto, este artigo tem como preocupação discutir o projeto de uma construção nacional sob o prisma do silêncio feminino que, mesmo à margem do processo de elaboração de uma identidade nacional, foi associado à imagem da nação pela função procriadora e mantenedora que a ela lhe coube por atribuição patriarcal.



Assim, propomo-nos a repensar a ausência da inscrição do feminino no universo literário da cultura ocidental, enfatizando os jogos e relações representativas que homens e mulheres mantiveram no âmbito do tecido textual. Isso nos leva a salientar o desvio que a obra literária do século XX inaugura, no instante em que representa o feminino com liberdade e poder de voz na narrativa. Inusitada é a escolha que fazemos por uma escritura masculina, tendo por eleito o escritor João Ubaldo Ribeiro. O que queremos com esta escolha? O que estaria acontecendo com a narrativa contemporânea? Estas e outras indagações serão respondidas à medida que formos refletindo sobre a temática em questão.

Na obra *As meninas*, Lygia Fagundes Telles, dá voz a uma de suas personagens para afirmar que: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos” (TELLES, 1978, p. 58). Esta afirmativa revela que pensar o feminino é, antes de tudo, nomeá-lo e inscrevê-lo dentro de um contexto histórico-literário que se negou a reconhecê-lo como sujeito determinante de sua própria história. Para que possamos fazer uma reflexão acerca do lugar do feminino na ficção brasileira, faz-se necessário um passeio pela história da mulher ocidental para que possamos compreender o papel exercido por ela no contexto socio-cultural do romance brasileiro.

Na história da literatura ocidental, a mulher usufruiu de diferentes formas de tratamento. No entanto, a consciência morta da mulher, no romance passado, levou-a, com efeito, a classificar-se no contexto literário entre as minorias. Se a cada época da vida humana a mulher foi esboçada de diferentes formas, a ótica androcentrista



sempre foi o esteio que sustentou os discursos falocráticos discriminatórios. Então, não importa se, em um dado momento, a mulher foi exaltada como a Virgem Maria, ou repudiada como Lilith. O que se analisa neste momento é a percepção que o escritor brasileiro tem deste ser *mulher* no romance moderno.

A história literária está povoada de mulheres. Paradoxalmente, é uma história sem mulheres, uma história exclusivamente masculina. A personagem feminina não aparece como sujeito da narrativa, mas, em geral, como objeto de uma história contada por homens. É o que chamamos de silêncio feminino na narrativa.

Álvaro Garcia Meseguer (1991) descreve um defeito linguístico que denomina *salto semântico* e que consiste em iniciar um discurso referente a pessoas, utilizando um termo de gênero gramatical masculino. A história literária é especialista em saltos semânticos, e com eles ela pode ampliar o seu domínio e a sua força repressiva.

No *Manifesto do Partido Comunista*, Karl Marx diz: “Homem livre e escravo, patricio e plebeu, senhor e servo, mestre de corporação e companheiro, numa palavra, opressor e oprimido permaneceram em constante oposição um a outro [...]” (2003, p. 26). Esse fragmento nos dá uma clara percepção de que o autor priva a mulher de história e imagina uma história sem mulheres. Quando essas são citadas no discurso, geralmente incorporam personagem pacífico, subserviente ou ligeiramente bestial; ausente da chamada ‘revolução molecular’ denominada por Guattari (1999). Esses fatores de resistência e desobediência que Guattari chama de revolução molecular, certamente existiram na história das mulheres no mun-



do ocidental. Mas essas resistências foram caçadas ou silenciadas à medida que iam se fortalecendo.

É exatamente por isso que, ao recorrermos ao texto literário em busca de inscrição feminina, quase nada encontramos que lhe nomeie e lhe dê voz. Michel de Montaigne, em um bem escrito parágrafo do Capítulo XXXV dos *Essais*, dizia:

As mulheres verdadeiramente boas não existem às dúzias, como todos sabem. Em particular, quando as encaramos do ponto de vista dos deveres matrimoniais, pois é o casamento um contrato tão espinhoso que dificilmente uma mulher mostra força de vontade suficiente para observá-lo (MONTAIGNER, 1972, p. 106).

Há, no discurso de Montaigne, um elogio para com as mulheres desprovidas de revolução molecular, pois a elas será mais fácil impor os valores de uma cultura falocrática.

A inscrição da mulher na literatura se dá, via de regra, por um abafamento de sua expressão. Daí ser o casamento burguês o local onde a figura feminina se torna antes objeto do que sujeito, pois esta se vê despojada de volição, diante do forte querer do pai ou do cônjuge. Por essa sorte, na prosa literária prevalece a vontade do homem de um modo quase absoluto, sufocando, portanto, o fluxo de consciência moral da personagem feminina. João Ubaldo denuncia essa ausência de inscrição feminina através da fala de Dona Jesuína que, ao aconselhar a menina Maria da Fé a tomar um rumo na sua vida, encontra a seguinte solução: “[...] com suas prendas e sua beleza, não será difícil encontrar um rapaz de sua raça, ou até mais claro, para ir



melhorando, e fazer um bom casamento, constituir família e assentar-se na vida.” (RIBEIRO, 1984, p. 285).

Quando falamos de ausência de inscrição feminina, não se trata de buscar, aqui, uma igualdade entre o feminino e o masculino, pois isso seria altamente deletério para a construção da representação feminina, na medida em que levaria, inexoravelmente, a uma essência masculina ou a uma essência feminina. Tampouco se trata de negar diferenças entre homens e mulheres, o que representaria intolerância; buscamos compreender como a identidade feminina se constrói dentro desse universo puramente masculino. Pois se pensarmos numa visão biológica, que define a mulher como inferior ao homem do ponto de vista da força física; ou numa visão religiosa, que define a mulher como subproduto da costela de um homem; ou ainda do ponto de vista cultural, que define um campo específico para a atividade feminina e outro, para atividade masculina, concluiremos que todos esses argumentos se prestam a construir uma identidade negativa para a mulher e, assim, todos os níveis de subordinação, opressão e exclusão serão justificados mediante o papel omissivo que a mulher internaliza.

Para pensarmos o conceito de identidade, não poderíamos encontrar melhor terreno do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade (ou um indivíduo) se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual a coletividade se encontra. Portanto, a construção da identidade é indissociável da narrativa e, consequentemente, da literatura.



É por tudo isso que a identidade feminina, enquanto projeto de construção, é a própria construção da plena cidadania para as mulheres. E esse projeto depende da aquisição de um conjunto de direitos capazes de garantir às mulheres o exercício da cidadania. Todavia, incorremos num erro, aqui no Brasil, ao falarmos de identidade feminina. Promovemos discursos unívocos acerca da identidade feminina no Brasil e esquecemos que, ao atacarmos o mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção e a opressão paternalistas, referimo-nos apenas a uma pequena parcela feminina da sociedade brasileira – a mulher branca. Pois à mulher negra nunca foi dado reconhecer, em si mesma, o mito da fragilidade; uma vez que nunca foram tratadas como frágeis. Desta sorte, observamos que o problema da mulher negra é muito mais “delicado” do que se possa imaginar. E está distante dos cuidados do movimento feminista no Brasil, que ainda não conseguiu apreender a problemática desse segmento.

A mulher negra sustentou a economia deste país, trabalhando como escrava nas lavouras, na casa-grande, nas ruas como vendedora, quituteira, prostituta *etc.* A mulher negra faz parte de uma identidade-objeto. Ontem a serviço de frágeis sinhazinhas. Hoje, empregada doméstica do mundo tecnocrata.

Logo, podemos observar que a mulher negra advém de uma experiência histórica diferenciada, e que o discurso e a pesquisa sobre a opressão da mulher não dão conta da diferença qualitativa de opressão sofrida pelas mulheres negras em toda a história literária brasileira.



Partindo dessa perspectiva, surge na obra *Viva o Povo Brasileiro* a personagem Maria da Fé que, sublevando toda a ordem vigente, usa a sua voz para recontar a história do Brasil do ponto de vista da raça negra.

Há, na obra, uma necessidade de pensar a história brasileira e a heroicização que sempre foi o esteio do discurso fundador. Surge, então, do meio das estruturas marginais da sociedade brasileira, uma voz que conduz o homem a um lugar de reflexão acerca da sua situação de homem, de cidadão e de filho de uma pátria que se diz mãe.

Contar a História do Brasil do ponto de vista de uma mulher negra é, antes de tudo, um ato de coragem e desprendimento desse escritor brasileiro. O mérito dessa obra sobre todas as outras está no fato de o escritor transpor as barreiras que impedem o discurso feminino e capacitá-lo de poderes para que a mulher possa repensar não só a situação da raça negra, como também de toda a população brasileira que vive sob os auspícios de um discurso europeu, ou norte-americano, sem se dar conta da necessidade de renovação da sua consciência política. João Ubaldo Ribeiro, enquanto ficcionista social representa nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, aspirando a integrá-lo a uma sociedade que o mutila.

Esta posição de ficcionista social faz parte de uma postura recente da literatura brasileira. Em nosso passado, a literatura escrita era um privilégio da classe dominante, detentora de excedente econômico que lhe permitia entregar-se ao refinamento do espírito. Assim, as classes intelectuais se negavam a pensar o estado subumano dos indivíduos. Quando esses indivíduos eram retratados, geralmente delineavam-se sob o olhar da comiseração e piedade. Hoje, porém, o romance brasileiro se transformou em tecido textual, cuja



construção se dá em torno de um contraponto político que levará o homem à sua própria compreensão.

Política. Essa é a palavra-chave da obra *Viva o Povo Brasileiro*. Fazer política, interagir com o outro, criar espaços de relações, jogar com as possibilidades. Estes e outros meios de burlar as dominações são levantados por João Ubaldo Ribeiro na pessoa de Maria da Fé. O estudo que ora se apresenta não pretende afirmar, como as feministas, o lugar da mulher na sociedade. Ele se interessa apenas pelo novo perfil discursivo que se instaura na voz de uma personagem feminina. Nós, estudiosos da literatura, sabemos o como é difícil encontrar, entre os cânones literários, uma personagem feminina que tenha o seu espaço de voz e que possa, com autonomia, discutir os problemas nacionais. É por essa razão que essa obra merece os cuidados de muitos estudiosos que se debruçam sobre a figura feminina.

E não poderia ser diferente, uma vez que a voz que se abre para os problemas nacionais é a mesma que preserva os valores da cultura mestiça brasileira. A obra ubaldiana não representa uma retomada do nacionalismo romântico; porque não teria sentido hoje em dia. *Viva o Povo Brasileiro* é, sim, um afresco da história nacional, mas com um novo enfoque. A história agora é mostrada para denunciar os desmandos pelos quais passam negros, mestiços e brancos que não detêm o poder político e de voz.

Denunciar, eis o modelo de reflexão. A denúncia não se efetiva, como querem muitos, somente como instrumento gerador de soluções imediatas. A denúncia é ainda a arma que disponibilizamos para burilar as consciências opacas de um povo que se acostumou a



obedecer, servir e bajular as instâncias superiores com o intuito de conseguir os favores, porque não dizer as miçangas, que essas instâncias podem oferecer. Um povo que caminha no rastro do favorecimento não pode e não deve conduzir e construir uma nação. Por essa razão, a obra *Viva o Povo Brasileiro* abre um espaço intervalar para que a referência mística da raça possa pensar a consciência do povo que se quer brasileiro.

Esse é o objetivo da mulata Maria da Fé, que é vista pela sociedade branca como bandida e malfeitora, aquela que semeava o terror e a desordem. Todavia, Da Fé é uma espécie de versão feminina de Zumbi dos Palmares e Antônio Conselheiro que, retirando-se para o espaço intocado do Sertão, tenta unir os negros em torno da valorização de sua cultura e da revitalização de sua linguagem, vistas pelos brancos como bárbaras.

Portanto, na obra *Viva o povo brasileiro*, Maria da Fé é a força nacional que vai buscar no Sertão da Bahia a arma de luta contra as raízes colonizadoras do litoral. A sua posição de inconformidade na infância, diante dos desmandos do Barão de Pirapuama, refletem a sua luta e o seu desejo de mudança. E seus intentos só se realizam efetivamente no instante em que seus olhos se voltam para as forças do messianismo e do banditismo, raízes naturais do espaço sertanejo onde a “nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras.” (ALBUQUERQUE JR. 1999, p. 54).

Assim, a revisão da história brasileira por Maria da Fé só se torna possível mediante a sua migração do litoral para o sertão, buscando nesse as forças ocultas que representam as raízes culturais do povo brasileiro. Logo, podemos concluir que Maria da Fé não re-



presenta, na obra de João Ubaldo Ribeiro, a voz feminista, mas a voz feminina que revisa a história do seu povo através da manutenção da memória e da valoração da identidade.

A psicologia social define que tanto a memória como a identidade são, em grande parte, sociais. A memória se torna viva no ato da narração e a identidade é percebida quando o próprio eu é apresentado a outro. A memória é um mero potencial latente até ser lembrado e recontado na forma de história. No que diz respeito à identidade, ela é reduzida a uma triste solidão para aquele cuja nenhuma atenção é dada. Percebemos que uma das tragédias do nosso tempo é que as pessoas mais velhas, que têm muito a nos contar sobre o nosso mundo, não são ouvidas e, assim, a história de suas vidas, sem ser contada, permanece inerte e inútil mesmo para essas pessoas.

É por essa razão que as mulheres são convocadas na obra *Viva o povo brasileiro* para dizerem de si, do outro e do mundo. Esse lugar concedido por João Ubaldo Ribeiro às mulheres inaugura o espaço da memória e, por conseguinte, a construção da identidade. É o que observamos no instante em que Dadinha reúne toda a sua família para transmitir o seu legado de vida e memória.

Ao completar cem anos, a negra Dadinha convoca a todos da família, durante um ritual de possessão, para testemunhar a história de um povo sem testemunhas, os escravos. Sabendo que vai morrer, transmite aos escravos da ilha de Itaparica a memória que possui da história de sua gente. Como membro mais velho e conhecedor da gênese da sua gente, Dadinha destitui o narrador de *Viva o povo brasileiro* de suas funções e passa a narrar toda a história do seu povo.



Semelhante às grandes narrativas orais e preparando os ouvintes para uma grande narrativa, a velha negra assim diz:

- Eu vou ter de contar isso que já contei a um, já contei a outro, um pedaço aqui, outro acolá, por isso mesmo, para não ser tudo musturado e ninguém se lembrar coisa com coisa logo depois que eu morrer, que eu vou contar o importante, respondo pergunta, digo preceito. (RIBEIRO, 1984, p. 72).

Estando o terreno preparado para a recepção da narrativa através da exigência, por parte da narradora, de uma total atenção, Dadinha inicia com o relato da hora e circunstâncias do seu nascimento, a que procede de maneira muitas vezes cronológica, outras vezes irregular, para relatar a história de infância, a crítica fase transitória envolvendo a dissolução do lar, família e da juventude para formar o lar e família na vida adulta. Nesse momento, a narradora manifesta alegria na narração e fica frequentemente contente e espantada à medida que as lembranças são revividas sob o interesse da platéia. Ao dizer: “nachi na sezala da Armação do Bom Jesus, neta de Vu mais o caboco alemão Sinique, Vu essa filha do caboco Capiroba” (RIBEIRO, 1984, p. 72), a narradora não deixa de experimentar a seleção que fazemos do chamado tempo ideal no curso da vida.

Essa seleção é providencialmente colocada por João Ubaldo Ribeiro para desestabilizar as histórias oficiais que mapeavam aquilo que de melhor aprouvesse para a constituição identitária do cidadão nacional. A revisão histórica realizada pelo escritor, principalmente a revisão feita através da voz feminina, revela que a memória dá saltos, é rápida, sempre seletiva, sempre flexível no que diz respeito à



objetividade, e, pela sua dinamicidade, ela foge aos padrões cronológicos impetrados por uma tradição. Por isso, muitas vezes, ela corre suave, outras vezes se movimenta em círculos e, em outros casos, ela encontra o refúgio tranquilo da harmonia da vida; “Cruzou os braços muito composta, fechou os olhos e, com a expressão de quem vai assistir a alguma coisa fascinante, morreu.” (RIBEIRO, 1984, p. 82).

Isso nos faz pensar que, numa sociedade, as pessoas despertam para a consciência com a história da experiência interior já impregnada de formas culturais. Então, se os fatos da história coletiva e da memória individual são questões seculares, o fato de se ter uma história coletiva ou se ter uma memória individual, indubitavelmente, não é secular, mas universal; pois as determinadas encenações que representamos, as danças que dançamos, a música que conhecemos, a língua que falamos, todos os fatos de nossa vida são extraídos de determinados episódios históricos de invenção, transformação e propagação que legitimam a condição humana.

Portanto, o que vimos através da voz de Dadinha são algumas maneiras pelas quais a capacidade de lembrar-se do indivíduo está relacionada com aquela habilidade de construir e manter uma identidade.

Segundo Benedict Anderson (1989), em *Nação e consciência nacional*, as instituições nacionais não se ligam unicamente a territórios ou a povos e mesmo a governos, uma vez que são mais que isso, são “produtos conceptuais”. A nação, além de ter um limite geográfico, possui um limite ideal, e as narrativas nacionais e fundacionais têm contribuído para essa produção ideológica, a partir da construção de um campo de significados e símbolos associados à vida nacio-



nal que garantem permanentemente a construção da ideia de nação e identidade (ANDERSON, 1989, p. 12).

A ficção literária, que antecede a produção dos escritores do século XX, procurou estabelecer o projeto de uma construção nacional inserida no âmbito do patriotismo, em que as figurações da pátria condiziam com a inserção de um nacionalismo vocabular e essencialista nas narrativas de fundação. No caso específico da figura mulher, a ela associava-se a imagem de uma nação a ser bom ventre para a fecundação e boa terra para a produção e formação de bons cidadãos. O escritor, a exemplo de Alencar, elaborava a sua construção discursiva da nação, *pari passu* à construção ideológica da mulher-mãe.

De acordo com esse olhar, a mulher assume um papel importante para a nação, porque seria a própria mulher consagrada à prole. Dela sobreviria o fervor religioso, o zelo aos filhos e a lealdade ao marido. Dentre essas atribuições, ainda responsabilizava-se pelo embranquecimento da raça e a manutenção educacional de meninos e meninas. Sendo essas últimas responsáveis em dar continuidade à unidade estabelecida pela mãe no passado, àqueles seria dada a responsabilidade de se tornarem o pai da nação ou governante da família.

Cultural e historicamente, passou-se a se formar um ideal para o ser mulher, derivado de um mecanismo de construção ideológica. Por isso, acreditamos que, assim como “as nações são narrações”, o sentido atribuído às mulheres também o é, já que se constituem numa comunidade imaginada, vindo com o tempo a se tornarem um corpo escrito sob a ótica de um universo masculino. É por essa razão que a construção feminina derivou da negação



das três características ideais de uma nação: ao invés de soberanas, eram dependentes, ao invés de construídas, foram definidas e, finalmente, aprenderam que, diferentemente da nação, não tinham o direito de ver o cidadão morrer por elas.

Ainda nesse modelo de literatura, que permeou até o princípio do século XX, não se tem notícia da participação de mulheres em guerras onde defendessem o solo pátrio. Às mulheres, quando muito, cabia-lhes o dever de ser terra-mãe, forte, nutriz e educadora.

É a partir dessa definição de mulher, cultivada pela literatura, que apresentaremos o esboço feminino que se estabelece nos dias de hoje em escritores como João Ubaldo Ribeiro. Em seu romance *Viva o povo brasileiro*, João Ubaldo parece tomar o famoso axioma de Simone de Beauvoir, “uma pessoa não nasce, mas se torna uma mulher”, para explorar e expor a maneira como normas culturais inibem o pleno desenvolvimento da mulher e a colocam numa posição dependente e subalterna.

Viva o povo brasileiro, publicado em 1984, é uma narrativa irônica e paródica, que dá, com sucesso, um toque pós-moderno às discussões de gênero, e celebra o irreprimível prazer de viver de seus personagens, embora vivam num emaranhado de lutas e dissabores. Ao escrever um romance em que a alteridade é o padrão, o autor oferece uma nova perspectiva da qual se pode ver que, masculino e feminino, original e outro, são meros indicadores, sem qualquer significado básico ou essencial. A mudança e o disfarce da identidade servem, ambos, para demonstrar que a noção de identidade, como é compreendida pela sociedade, constitui uma criação patriarcal, e baseia sua autoridade na crença de que existe uma origem e que essa



origem é o falo. Em uma cultura dualística e patriarcal, o homem precisa da mulher para definir-se. Por conseguinte, se a mulher quiser definir-se fora dessa estrutura masculina, deverá encontrar uma nova base para sua identificação pessoal.

Essa base, as personagens ubaldianas encontram na investigação constante do seu estar no mundo e da sua luta em prol da construção do nacional. Elas sabem que o auto-conhecimento representa poder, e que, enquanto conhecerem a si mesmas, manterão o controle. Ter consciência de suas identidades pessoais representa, para Maria da Fé, Rita Popó, Vevé, entre outras, a chave do seu poder sobre elas mesmas e sobre os outros; essas mulheres adquirem a capacidade de desencadear e dirigir os acontecimentos. João Ubaldo modifica ainda mais a definição de mulher, ao desviar suas protagonistas dos papéis e estereótipos que lhes são em geral atribuídos, especialmente aqueles ligados ao casamento e à maternidade, abrindo assim um novo espaço onde as mulheres podem encontrar ou criar novas definições do Eu.

Vimos, no início deste capítulo, a luta da matriarca Dadinha em favor da manutenção da história do seu povo. Ao narrar essa história, a matriarca quebra o silêncio que permeou todo o universo da escravidão e, destituindo o narrador do seu lugar, revela-nos todos os sofrimentos do mundo feminino escravo. Contudo, essa revelação se constrói na obra como um elemento insurgente contra o “discurso competente”. Não somente os fatos são revelados, mas também o aspecto linguístico é desestabilizado, isto é, o hibridismo linguístico de Dadinha corrobora a inserção da voz feminina e negra no universo literário brasileiro. Examinemos esta passagem de *Viva o povo bra-*



sileiro em que a matriarca revela a desobediência da sua avó, a índia Vu, frente à escravidão:

- Minha avó Vu não falava língua, falava gritos. Que quando levaram ela nessa casa para trabalhar fazendo todo serviço, gritou e atacou a cozinha, quanto mais eles marrando no tronco e chibateando muito bem chibateada com todos os zorragues, o bacalhau, muito chambrié de corte, vergueiro e pingalim, troncos de pé, sentada de croca e de cabeça para baixo, mais ela atacando sem receio. Vestiram no sambenito, apertaram os peitos dela com aziá dos bois, prenderam os dedos nos anjinhos, botaram para dormir de canga em cima do milho catado, ferraram em brasa espalhado pelo corpo, meaçaram tudo e qualquer coisa, quanto mais isso mais ela atacava. (RIBEIRO, 1984, p. 73).

Além da representação do elemento factual, em contraposição à literatura de fundação que privilegiava a perfeição da linguagem, o autor nos oferece uma personagem que alterna o seu discurso entre a língua padrão e a língua coloquial, assinalando a heterogeneidade sócio-histórica da América Latina e também a diversidade presente na cultura local. Esse mal-estar causado por Dadinha, enquanto pronuncia o seu discurso, revela-nos quão distantes estamos de compreender a ambivalência que subsiste em nossa cultura. Por isso, Dadinha, enquanto criatura de João Ubaldo, revela-nos que, somente através da compreensão dessa ambivalência, é que poderemos evitar a adoção fácil da noção de um outro homogêneo.

No décimo quinto aforismo do *Manifesto antropófago*, Oswald de Andrade (1972, p. 14) nos diz que: “Nunca fomos catequizados.



Vivemos através de um direito sonâmbulo.” Essa citação nos faz lembrar Merinha: a doce envenenadora do Barão, figura enigmática, dócil, frágil, tendo por especialidade o riso. Merinha é a verdadeira representação da insubmissão. Em seu longo silêncio de escrava, Merinha buscava na natureza o remédio para o alívio dos males da sua raça. Esse alívio ela encontra envenenando o Barão de Pirapua-
ma. O envenenamento do Barão não representa para negros e negras da senzala grande da Armação do Bom Jesus uma simples forma de libertação. Para eles:

Morrendo esses senhores de terras, aconteceriam duas coisas: a primeira era que as terras poderiam ser divididas por herdeiros, multiplicando-se em lotes menores, já não tão capazes de sustentar aquela riqueza e enfraquecendo a todos os proprietários, além de lançar entre pretendentes a discórdia pela cobiça; a segunda era que estavam sempre esses senhores endividados e hipotecados, de maneira que os credores é que se apossariam delas, alguns das máquinas, outros das plantações, outros das casas, outros dos negros, tornando confusa a propriedade e complicada a produção. Cada rico morto são dez pobres vivos. (RIBEIRO, 1984, p. 210).

Na concepção de Osmar Moreira (2002, p. 12), “só as minorias excluídas ainda têm algo a dizer com a força transvaloradora da ordem do mundo.” Ainda segundo este mesmo autor, *Viva o povo brasileiro* opõe maioria *versus* minoria quando discute conceitos de linguagem, de construção coletiva e quando propõe uma outra noção de coletivo molecular.



O silêncio feminino é muitas vezes transformado no tecido textual em elemento mágico. Na calada da noite, no comando de barcos de pesca ou conduzindo povos por entre caatingas, mulheres aparentemente dóceis e frágeis se transformam em grandes guerreiras sem exaustão. Com esse procedimento narrativo, João Ubaldo Ribeiro visibiliza o restabelecimento da imagem da mulher dentro da ficção literária. Esse restabelecimento pode ser pensado como uma nova possibilidade de voz na ficção brasileira, visto que ao elemento feminino foi negada a condição de dirigir o seu próprio destino. Assim, a ficção ubaldiana pratica o ritual de transgressão, revertendo os valores estabelecidos e questionando a ordem simbólica, geralmente imposta pela elite dominante. Esse posicionamento surge como uma proposta de reconstrução do mundo sob novos parâmetros da representação simbólica.

É o que podemos observar através das personagens Rufina e Rita Popó, figuras misteriosas que buscam na calada da noite o refúgio para os males do povo e o lugar de ascensão enquanto deusas dos mistérios da noite. Ambas, mãe e filha, são herdeiras legítimas da tradição da matriarca Dadinha. E com tal responsabilidade, liberam-se do silêncio imposto às mulheres através dos rituais de magia que dão a estas o poder de dominarem as suas próprias consciências, tão massacradas pela ideologia da dominação.

Sabemos que, pretendendo-se civilizado, o branco quis marcar sua superioridade, dividindo o mundo em duas categorias de seres. Atribuiu a si as valorações positivas, imputando todas as negativas ao outro. A princípio, englobou nesse item o selvagem, o louco, a criança, o negro e, por fim, a mulher. Para levar a cabo o processo de



dominação, os europeus alteraram as estruturas sociais preexistentes e desagregaram as famílias, isolando as crianças a pretexto de educá-las nos novos preceitos. É dessa forma que a menina Maria da Fé é desagregada da família para absorver o modelo europeu.

Contudo, “Dafé não prestava atenção às palavras, que até já sabia de cor, como aliás, quase todo o discurso, de tanto ouvi-lo repetido pela professora” (RIBEIRO, 1984, p. 284). Essa atitude de Maria da Fé revela a insubordinação diante da ordem imposta. Insubordinação que já vinha gravada em seu nome. A palavra em *Viva o povo brasileiro* tem um sentido profético. Os nomes não estão na narrativa por acaso. Eles são determinados a exercer uma função que, para nós, exprime uma desconstrução de tudo aquilo que representa um grilhão para o personagem.

Cassirer (1980), estudando o poder das palavras em variadas civilizações, aponta para a união entre o nome e seu possuidor; refere-se à aquisição de novos atributos, pelos faraós do antigo Egito, à medida que se lhes impõem novos nomes na cerimônia de coroação. E afirma:

[...] o eu do homem, sua mesmidade e personalidade estão indissolavelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador. [...] O nome pode desenvolver-se para além deste significado mais ou menos da posse pessoal, na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa. Enquanto tal, pertence à mesma categoria que seu corpo ou sua alma. Conta-se que, para os esquimós, o ho-



mem se compõe de três partes: seu corpo, sua alma e seu nome. (CASSIRER, 1980, p. 68).

No cristianismo, em que as palavras têm idêntico poder, registra-se igual valor para o nome próprio. Enquanto elemento identificador, convencional, o nome constitui um signo opaco, imotivado. Tratando-se, porém, do nome inserido na narrativa, esse readquire o seu valor intrínseco, transformando-se em um signo mítico-religioso. Na obra *Viva o povo brasileiro*, em que personagem não é um herói abstrato, mas dotado de uma unidade psicológica que motiva os seus atos, a atribuição do nome torna-se um ato mais estudado e racional.

O aparecimento de Maria da Fé é antecipado por uma construção imagética que descreve a resistência da baleia toadeira frente aos inimigos. Ela é assim descrita:

Sabe como é a baleia que se apelida de toadeira? É o mais valente ser vivente existente, que recebe pelo flanco as arpoadas, que se vê cercado dos inimigos mais mortais que qualquer bicho pode ter, que vê o mar virado num espinheiro fatal e então, levantando o dorso como um cavalo de nobreza, sacudindo a cabeça como um combatente que não se rende, não dá ousadia de bufar, não dá ousadia de gemer, mas segura o ardor de tantos dardos lhe mordendo as costas. E com um arranco, estralhaça o que estiver à frente, vencendo assim quem quer que pensa que é vencido aquele que vencido não vai ser, pela força do orgulho e da resistência. (RIBEIRO, 1984, p. 344).



A imagem da baleia toadeira é a verdadeira imagem da mulata Maria da Fé. Como o nome prenuncia, ela é um misto de santa e demônio. A fé que carrega em si possibilita a desconstrução de todos os modelos que domesticavam a cultura do seu povo. É por essa razão que tudo nessa mulher inspirava curiosidade, pois nela subsistia um dispositivo discursivo que representa a diferença como espaço de transgressão a tudo que é imposto pela cultura dominante.

Esses novos parâmetros que se vislumbram em *Viva o povo brasileiro* podem ser pensados sob a ótica da desconstrução. Toda-avia, desconstrução aqui não deve ser pensada como o contrário da construção, nem tem qualquer equivalência com destruição. A desconstrução na obra ubaldiana deve ser entendida como uma resposta filosófica a uma variedade de tendências. Ler desconstrutivamente o feminino nessa obra é trazer à tona a natureza problemática de todo discurso centrado em conceitos cristalizados como: Verdade e origem. No que tange à verdade, a epígrafe do livro de imediato já esboça a proposta da ficção; “o segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias.” Estas histórias de que fala João Ubaldo serão contadas e recontadas até que a construção da nacionalidade possa adentrar na consciência humana.

No que se refere ao conceito de origem, o autor enfatiza, através da condição da mulher negra, a falta de origem; principalmente através da ausência de uma paternidade definida – Maria da Fé é filha ilegítima do negro Leléu e não reconhecida pelo pai biológico – e, de certo modo, através da falta de uma maternidade efetiva, já que Vevé é assassinada quando ela ainda era pequena. Maria da Fé não é reconhecida por seu pai verdadeiro, o poderoso Barão de Pirapua-



ma. E, conforme se apresenta a narrativa, esse detalhe não significará um fato importante em sua vida. Esse exemplo de anulação, feita por Ubaldo, dos meios de identificação estabelecidos como padrão pela sociedade patriarcal – o nome e a identidade do pai, a existência da mãe – permite o acesso a um dos principais objetivos da obra: desafiar a própria noção de identidade verdadeira ou definitiva. Como pode existir um patriarcado se o patriarca não é conhecido?

Como João Ubaldo exclui Maria da Fé da ligação tradicional com a identidade do pai, ele tem que situar o meio de identificação em outro ponto. Ele coloca a identificação de Maria da Fé na luta, no povo e na terra. Para questionar a essência da identidade, Ubaldo utiliza como recursos intertextuais a narrativa do cego Faustino, que chega ao Arraial de Santo Inácio com grande fama de narrador, a narrativa de cem anos da matriarca Dadinha e o discurso de Stálin José na década de 70, em meio à Ditadura Militar. Todos esses episódios ligados por uma presença viva e constante de uma imagem de mulher que não morre, pois nasceu numa sexta bissexta, 29 de fevereiro, horário de meio-dia.

Ao nos propormos a analisar o conceito de nação através do feminino no percurso da ficção de João Ubaldo Ribeiro, partimos, na verdade, de um pressuposto mais abrangente: o das relações tensas entre a história e a literatura. Em outras palavras, o da crença de que o fazer ficcional, ao dialogar com o tempo, amplia o terreno de análise da cultura, não necessariamente pelo seu caráter documental, mas enquanto tecido produtor de sentidos que reinventa, com seus meios próprios, os limites do referencial. É assim, como fato cultural brasileiro, que queremos ler a mulher em seu percurso ao



longo da ficção de João Ubaldo Ribeiro, sem, contudo, colocar uma justificativa pelo fato de estarmos a falar de um autor masculino. Não se limita à autoria uma questão de tal modo séria na identidade cultural de um povo, pois aqui interessa pensar o lugar do feminino, enquanto representação do conceito de nação, que pode ser, e quase sempre o foi, nitidamente escamoteado, quer fosse o autor um homem ou uma mulher.

Se faz *mister* ressaltar que, ao falarmos da representação do feminino na literatura ubaldiana, não há um destaque especial para a causa da mulher. O feminino está sendo pensado como um estudo de questões ligadas à definição de gênero e às condições de desigualdade entre o que uma cultura define como masculino e feminino no universo literário brasileiro. Observamos que, tanto homens quanto mulheres, padecem na constituição de uma subjetividade individual. Portanto, não cabe, neste momento, criarmos um lugar que segregue os indivíduos, visto que a representação da personagem Maria da Fé luta por um lugar de soberania do povo brasileiro e não de uma categoria de indivíduos.

Para que esse equívoco de leitura não seja cometido, *Viva o povo brasileiro* tem a vantagem de pensar o feminino desde o século XVII que, segundo Michel Foucault, se constitui como o tempo do aprofundamento do processo de repressão sexual no Ocidente. Todavia, a despeito do que foi vivido pela mulher naquele século, a obra nos oferece, para este momento, uma imagem insubordinada de mulher, Vu, filha do Caboco Capiroba. Essa índia desconhece a repressão e a subserviência, representando, portanto, a base fundacional de uma nação que se quer livre e pensante.



Vu, personagem matriz da revolucionária Maria da Fé, já no século XVII ajuda a dar início a uma espécie de desconstrução do conceito de sujeição física, social e cultural. Lemos essa postura de Vu como uma rejeição a todas as formulações viciosas que criam sobre a mulher um estereótipo redutor, de modo a torná-la sujeita ao domínio de uma cultura patriarcal que se estabelece a partir da subalternidade social, física e cultural. Essa rejeição impetrada por Vu à passividade e a subserviência feminina é um ato que vem repensar o lugar da mulher dentro da construção de nação, transformada em objeto de uso, de trabalho e de prazer, mostrando que, longe de se perderem num remoto século XVII, continuaram a modelar as relações dos seres em sociedade.

Não pretendemos com esse estudo, autorizar uma utopia redentora para a imagem da mulher na Literatura Brasileira. Pretendemos apenas mostrar a escrita de João Ubaldo Ribeiro como a revisão de uma cultura que, pelo veio de um novo épico, revisita a margem, acordando o silêncio que esmagou a periferia. Aí, a mulher se faz a própria imagem do salto libertador e é através dela que a aposta revolucionária parecerá possível, quando se tornarem passíveis de transformação os lastros envelhecidos de um Brasil Colonial.

Acreditamos que a opção pelo feminino aponta, em João Ubaldo Ribeiro, para um sentido radical do processo revolucionário, lá onde a questão ideológica ou política é ultrapassada para se chegar a rasurar um modelo cultural de raízes nitidamente patriarcais. Esse espaço conquistado pela protagonista Maria da Fé é um espaço textual que tem por mérito rasurar o discurso religioso e seu poder de



censor do erotismo, além de veiculador da imagem de uma mulher esposa, mãe, dócil e frágil.

A marca singular desta obra é que, em muitos momentos, o narrador passa a pensar como mulher e, assim, começa a romper silêncios que há muito tempo estavam sedimentados em todas as esferas da sociedade latino-americana. Isso nos leva a pensar que os estudos sobre gênero, identidade e memória redimensionaram os campos literário e cultural brasileiros, fazendo com que elementos importantes, que ficaram relegados a segundo plano na história ocidental, pudessem participar da construção identitária de um povo. Assim, esses estudos destituem a concepção de uma perspectiva universal homogênea e estabelecem uma revisão do código simbólico que serviu de base à tradição cultural de nossa sociedade.

É ainda importante salientar que os estudos de gênero desestruturam a ideologia patriarcal, já que, além de denunciarem a misoginia da produção cultural tradicional, ajudam a romper o silêncio imposto ao gênero feminino através dos tempos. Ao discutir a importância do estudo de gênero para a compreensão e construção das diferenças genéricas na formação do ser humano, Campos (1992, p. 115) afirma:

Constituirá, efetivamente, dado bastante original, a reflexão contemporânea sobre a condição feminina a que o tipo de organização social hegemônico no Ocidente vem assistindo, pois nenhuma outra, antes, abrigou em si questionamento de igual ordem acerca dos papéis atribuídos aos sexos, vale dizer, produziu tal desnaturalização e desideologização dos mesmos. Tendo o sexo permanecido, nas



demais sociedades, como que não questionado, isto é, tido por incorporado ao plano da natureza e sendo o domínio desta identificado ao universal, donde ao comum a toda espécie, a 'naturalização' de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abrigam a dominação, a opressão, a exclusão.

Tomando por base o que nos diz a teórica, acima citada, observamos que Maria da Fé abriga em si esse questionamento. Para ela, o ser humano, independente de gênero, classe ou raça, precisa desenvolver uma autonomia de estar no mundo. Podemos comprovar esse dado no instante em que Maria da Fé renuncia ao amor de Patrício Macário em nome da sua independência. Ela diz:

- não sou tua vida, sou teu amor. Vê bem que, para que pudéssemos viver juntos, um de nós teria de deixar de ser quem é. E não é certo nem que eu deixe de ser o que sou e fazer o que faço, nem que tu deixes de ser quem és e fazer o que fazes. (RIBEIRO, 1984, p. 513).

Essa passagem comprova a autoridade devotada por João Ubaldo à personagem feminina. Essa atitude corrobora mais uma vez que o narrador coloca-se na pele da personagem e busca entender seu universo, hoje de articulação, que sempre ampliou as diferenças entre homens e mulheres.

Barthes (1993, p. 82-83), ao falar dos textos que seduzem, diz que:

O texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido



– nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.

É desta forma que a personagem feminina se constrói dentro da trama narrativa. Aparentemente silenciada no tecido da narração, o elemento feminino por diversas vezes surgiu como voz discordante e perigosa, cuja fala seduz e corrói crenças, preconceitos da cultura que estavam cristalizados.

Na ficção brasileira, muitas personagens foram construídas com os mais diferentes perfis: ambiciosas, adúlteras, prostitutas e donas de casa. Contudo, muitos desses perfis construídos insurgiram na narrativa para corroborar a desconstrução de imagens que representavam os extremos da completa pureza ou da exclusiva perfídia. Com esse novo enfoque, as personagens femininas passam a ser lidas como figuras complexas e ambíguas, visto que desafiam o mecanismo de unilateralidade, transformando o tecido textual num universo onde subjaz a ambiguidade do silêncio.

Se fizermos um retrospecto na literatura brasileira, veremos que muitas foram as personagens que rasuraram, assim como Maria da Fé, símbolos românticos que associavam a imagem da mulher à maternidade. Essas personagens, quase todas construídas por homens-narradores, insistem em deslocar o silenciamento imposto à voz da mulher na narrativa para uma instância que problematiza os ideais e as matrizes românticas.

Em *São Bernardo* (RAMOS, 1997), Madalena se recusa a alienar-se, tornando constantes os choques entre ela e Paulo Honório. Isso se constitui na trama um obstáculo que o esposo terá de enfren-



tar. Todavia, à medida que Paulo Honório tenta reduzi-la a um objeto possuído, ela escapa a seu controle, gerando, portanto, o ciúme. Como solução para o conflito, Madalena opta pela morte. Entretanto, longe desse ato ser a destruição da personagem feminina, ele é, a seu tempo, o espaço da liberdade que precisava ter. Se Madalena não tinha mais o direito de voz, o que lhe restava? A voz sempre foi uma ameaça à união de ambos, como bem diz Paulo Honório ao afirmar não gostar de mulheres sabidas.

Em *Tocaia Grande* (AMADO, 1980), encontramos outra figura que merece destaque, Jacinta Coroca. A voz de Coroca ecoa através do pacto que ela estabelece com a vida humana, promovendo a transformação de mulher prostituta à Dona Coroca, que se destaca na trama por ser aquela que conduz o homem à vida. Coroca tinha em seu corpo a marca da história de um povo. E se na juventude ela iniciava o homem no prazer da carne, agora, na velhice, ela iniciava o homem no gozo da vida através do ofício de parteira. Mulheres como Coroca e Madalena são como a aranha de Barthes: se dissolvem na narrativa e constroem as suas teias discursivas com as próprias secreções.

Muitas Marias da Fé foram construídas pela literatura brasileira. Entretanto, foram esquecidas por uma leitura reducionista que as enxergavam como mais uma personagem da trama idílica amorosa. Dentre elas, é interessante destacar a representação de Dona Guidinha do Poço.¹ Guida é o tipo de sertaneja disposta, autoritária, condutora do seu próprio patrimônio. Contudo, o que a faz se destacar na narrativa é a sua altivez frente ao infortúnio. Por amor ao ‘so-

1 Personagem do romance que leva o mesmo nome, escrito por Manuel de Oliveira Paiva.



brinho,' Guida manda matar o marido e, ao ser levada para a prisão, entra na cidade a cavalo, sobranceira, olhando a todos aqueles que, no momento, a repudiavam, mas que um dia foram seus súditos. Enfrentar a 'alma enlutada' da população significa enfrentar, de cabeça erguida, todos os valores de uma sociedade patriarcal que repudiava a liberdade de amar de uma mulher. Então, matar o marido é livrar-se desses grilhões sociais. E como afirmava Maria da Fé: "a nossa arma deve ser a cabeça, a cabeça de cada um e de todos, que não pode ser dominada e tem de afirmar-se." (RIBEIRO, 1984, p. 608).

Outra figura que marcou o lugar das 'Marias' na literatura é a personagem Luzia-home² Luzia foi submetida à prova num mundo predominantemente masculino. A alcunha de Luzia-homem advém de uma anomalia social, como destacou Ligia Vassallo (1999). O apelido foi recebido com muito orgulho, porque oriundo de um pacto filial, isto é, enquanto braço direito do pai, Luzia herda o modelo paterno e faz *jus* a ele sendo uma virago sertaneja forte, destemida, distante da figura submissa do lar e da maternidade. Ainda segundo Vassallo, Luzia rompe com o mundo feminino e recusa o comportamento subserviente. Todavia, podemos ler essa atitude como um enfrentamento ao mundo patriarcal. Desse modo, Luzia representa a virago sertaneja que emerge das entranhas da terra e luta por um lugar de inscrição até o seu final fatídico.

Essas mulheres esboçadas anteriormente representam a força do feminino que mesmo sendo traçadas pelo olhar do homem-narrador, ganham espaço de voz e se inquietam com a ausência da inscrição do feminino no universo literário brasileiro. Uma outra

2 Personagem do romance que leva o mesmo nome, escrito por Domingos Olímpio.



ressalva diz respeito à ironia que subjaz no discurso de Maria da Fé. Esse procedimento transforma-se em arma de resistência contra todas as formas de dominação e opressão. Ao conduzir a narrativa como defensora dos direitos do povo, Maria da Fé subverte a ordem imposta e questiona todos os tipos de poderes constituídos e todos os conceitos hegemônicos.

No capítulo dezessete, Maria da Fé questiona o conceito de ignorância e afirma que a ignorância daqueles que mandam reside no fato de não conhecerem de fato e de direito o povo que é comandado. E com uma atitude provocativa, ela pergunta:

- E vocês não se acham ignorantes? Você sabe te-
cer o tecido que veste? Sabe curtir, tratar e coser o
couro que o calça? Sabe criar, matar e cozinhar o
boi que o alimenta? A sua ignorância é maior do
que a nossa. (RIBEIRO, 1984, p. 564).

Diante dessa indagação ela afirma que aqueles que dominam não sabem nem o que é bom para eles mesmos.

Nota-se nas entrelinhas do texto um riso galhofeiro, daquele que revisita a sua história sob o ponto de vista da reflexão crítica. Isso nos faz lembrar Bakhtin (1993, p. 57-58), quando diz que “o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade.” Não creio que o termo *verdade* se aplique à construção dessa narrativa, visto que a obra se propõe a desestabilizar a verdade estabelecida. Contudo, o riso é uma marca de valor, pois toda desconstrução causa em nós um estado de desobediência, somente explicado pela forma de riso.



Dessa maneira, rindo da nossa condição de dependência, rindo da nossa condição de subserviência, João Ubaldo transforma heróis em patifes, ladrões em pensadores e, assim, o patriarcado é, finalmente, e de forma ainda mais significativa, desafiado e desconstruído, quando Maria da Fé, por ocasião do enterro de Leléu, questiona o poder do senhor e do estado-república, dizendo:

Estamos aqui para prestar a última homenagem a um que haverá de servir de exemplo a todos os que não curvam a cabeça à tirania, todos os que sonham com a liberdade, todos os que aprendem, na luta de cada dia, a respeitar seu próprio valor, todos os que dizem: abaixo o senhor e viva o povo! Viva o povo e viva a liberdade! (RIBEIRO, 1984, p. 384).

Maria da Fé aparece no romance cercada de símbolos e mistérios. A sua concepção se dá por meio de um estupro. Contudo, esse evento ocorre na véspera da festa de Santo Antônio; esse marco já assinala o diferencial que preexiste na chegada dessa menina. A criança Dafé nasce, como já foi dito anteriormente, numa sexta-feira bissexta e, esse fato serve de lastro para que a personagem se immortalize.

A construção da personagem representa uma nova possibilidade de voz e vez para a narrativa latino-americana. Maria da Fé não é simplesmente uma personagem que se imbuí de coragem para lutar pelo povo brasileiro. A representação e luta dessa personagem pode ser percebida como a própria luta da literatura e do escritor nacionais por um espaço de sobrevivência. Ao decidir investigar essa obra, tínhamos consciência de que não estávamos estudando mais



um caso de gênero na literatura brasileira. O feminino é, e sempre foi, um artifício para pensar a produção nacional.

Acreditamos que mulher e literatura são conceitos que se fundem e, ao mesmo tempo, se confundem. Entretanto, são vistos pelos estudiosos como elementos distintos que devem ser pensados em universos separados. É possível pensar que, ao eleger Maria da Fé como detentora do discurso da nação, João Ubaldo não estava fazendo uma apologia ao gênero feminino, nem tampouco estava criando um espaço redentor para a mulher. Como intelectual, ele sabe que teoria e prática muitas vezes são necessárias, mas em outras vezes não se irmanam. Isto se aplica ao discurso redentor em torno do sujeito mulher. Em compêndios teóricos, a mulher é concebida como um sujeito que, finalmente, construiu o seu espaço. Entretanto, a prática nos mostra ainda a discriminação, o preconceito e a inferioridade atribuídos à mulher. Por esta razão, queremos acreditar que a imagem de Maria da Fé está vinculada nessa narrativa, à luta que a obra literária nacional trava por manter-se viva num país em que poucos têm acesso ao livro e à literatura.

A voz de Maria da Fé é profética; profética como o instante poético. Ela conclama o povo para que este abra a sua cabeça. Para esta mulher, no dia em que as cabeças forem abertas, certamente as verdades serão questionadas. Ora, esse é o desejo de todo e qualquer escritor; que a literatura se transforme em porta de entrada para transformação das consciências inertes de seu povo.

É por isso que Maria da Fé não poderia ser substituída por um elemento masculino. Dafé é a representação da literatura pedindo socorro, pedindo para ser ouvida. A imagem messiânica e bandoleira



dessa personagem condiz com o nosso inventário literário. No Brasil, a obra literária representa um templo sagrado porque mantém uma relação mítica com aquele que lê. Por outro lado, ela é bandoleira, pois vagueia por todos os cantos, brigando por seu reconhecimento e, consequentemente, o seu estabelecimento enquanto lugar a voz.

Assim sendo, o compromisso que Maria da Fé tem para com o seu povo é o mesmo que João Ubaldo quer passar através de sua construção literária, que revisita a história brasileira, desconstrói valores cristalizados, dá voz a dominadores e a dominados e exclui qualquer possibilidade de permanência de um discurso hegemônico. Frente à leitura que se faz desse personagem, Maria da Fé não é mais uma simples personagem revolucionária que se insurge contra os poderes constituídos. Maria da Fé é uma construção ideológica que pensa a narrativa, o narrador e a nação.

Esse posicionamento da protagonista, pelo qual os discursos do desejo são construídos, é um dos artifícios de João Ubaldo para discutir os conceitos de nação e identidade, tendo como suporte o olhar feminino. Assim, no intuito de perpetuar a luta em busca de uma construção permanente destes conceitos, João Ubaldo Ribeiro eterniza a protagonista Maria da Fé, transformando-a em um ser que deambula por entre povos e culturas no afã de conscientizar o homem em sua construção de identidade. E, deixando que o próprio João Ubaldo encerre esta investigação, ele nos diz:

Não se sabe por onde anda Maria da Fé, nem o que está fazendo agora. Mas se sabe que, como vem escrito no seu nome, ela continua acreditando que um dia vai vencer, nem que não seja ela em pessoa, mas quem herde as



idéias e a valentia dela, que ela acha que serão muitos. Como nasceu por perto da Independência, já deve de estar velha, porque ninguém conseguiu nunca cortar a cabeça dela. (RIBEIRO, 1984, p. 520).

Referências

- ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- AMADO, Jorge. **Tocaia grande**: a face obscura. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de *Oliveira*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Oswald de. **Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização, 1972. (Obras completas).
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília: Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- GARCIA MESEGUER, Álvaro. **Lenguaje y discriminación sexual**. Barcelona: Montesinos, 1991. p.114-116.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1999.



MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. São Paulo: Instituto José Luis; Rosa Sundermann. 2003.

MARX, Karl. **O pensamento vivo**. São Paulo: Martin Claret, 1990.

MONTAIGNER, Michel de. Três boas mulheres. In: MONTAIGNER, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 2. (Col. Os Pensadores, 11).

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

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

SANTOS, Osmar Moreira. Viva o povo bandoleiro: ou a invenção do povo que falta. In: SANTOS, Osmar Moreira. **Folhas venenosas do discurso**. Salvador: Quarteto, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

VASSALLO, Ligia. Luzia-homem: um perfil de exclusão. In: REIS, Livia de Freitas et al. (Org.). **Mulher e literatura**: literatura e crítica feminina. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.



Parte VI

**BAIANAS PINTADAS
EM LETRA**



DONA FLOR VERSUS DONA ROZILDA: transgressão de modelo no cenário baiano

Maria José de Oliveira Santos

A mentalidade vigente desde a colônia dava pouco valor à instrução feminina, concentrando sua atenção nas normas sociais que impediam as mulheres de ocupar espaços sociais e até mesmo saírem desacompanhadas. Essa imagética estendeu-se ao longo do Império e, até, mesmo, durante os anos republicanos. Por conta dessas normas, os pais preferiam educar suas filhas em sua própria casa por meio das professoras particulares ou clérigos.

[...]

O século XX, em seus anos iniciais, passou a esculpir os contornos de uma sociedade na qual os papéis sociais tradicionais eram assumidos culturalmente e aceitos por homens e mulheres.

Os limites de convivência entre os sexos eram claramente definidos e transmitidos de forma a serem interiorizados sem questionamento pelos agentes sociais de então. [...] Das mulheres esperava-se a permanência no espaço doméstico, o recato, a submissão, o acatamento da maternidade como a mais elevada aspiração

(ALMEIDA, 2007).



A Literatura Brasileira desempenhou papel significativo na educação das leitoras, que se deliciavam com os romances românticos divulgados, a princípio, em folhetins, jornais e revistas. Estes, quase sempre, ficavam escondidos de pais, mães e maridos nas cestas de costuras, pois as mulheres não poderiam correr o risco de assimilar comportamentos inadequados.

Em 1966, *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado como que desequilibrou o roteiro das ficções reinantes e, por conseguinte, o parâmetro patriarcal. O livro contribui para o continuísmo da mulher romântica, dedicada ao marido, que trabalha para sustentar a família. Retrata o comportamento masculino, centrado em noitadas regadas a bebidas e mulheres, situação comum na vida de Vadinho, personagem masculino central do romance. Dona Flor, principal personagem feminina do romance, ao enviuvar, casa mais uma vez com Doutor Teodoro Madureira, mas continua a pensar em Vadinho, seu marido falecido. A presença de Dona Rozilda, mãe de Flor, transtorna a vida da filha, que não atende ao ensinamento materno. Dona Rozilda é considerada interesseira pela filha, que desejava casar-se por amor, enquanto sua mãe sonhava com um casamento por interesse para melhorar a vida da família. Quando viúva, a jovem professora de culinária sente ausência das carícias e palavras picantes de Vadinho, pois Teodoro, respeitável farmacêutico com quem se casara em segundas núpcias, só mantém relações sexuais às quartas-feiras e, rigorosamente, aos sábados. Esse casamento, ao tempo que realizou o sonho de Dona Rozilda também completou o desejo de Madureira que via em Flor o perfil da mulher do lar, esquecendo-se dos anseios e desejos de sua esposa, pensando que apenas as providências domésticas a satisfaziam. E o desenvolvimento da narrativa



sugere que não apenas casa e comida a fazem feliz: Flor sentia ausência do contato ardoroso de Vadinho. Pensa constantemente no falecido marido e ele volta, mas, em pensamento.

Este estudo, norteado pelas teorias de gênero, auxilia na compreensão dos comportamentos das mulheres, pois as que buscam a autonomia e direitos iguais aos homens (ambiente da rua) convivem com as que buscam a segurança e estabilidade do ambiente da casa, contrariando a regra geral que todas as mulheres estão à espera do príncipe encantado.

Historicamente, as mulheres foram educadas como objetos a serem moldados para obedecer aos anseios da família nuclear e, posteriormente, do marido, de modo geral, escolhido pela família. Nesse contexto, eram preparadas para funções de esposa, mãe e dona de casa, desse modo, moldada para obedecer ao mundo pregado pelo pensamento cristão, onde impera remorso, penitência, obediência, pobreza e castidade da mulher, que deveria conservar-se pura – virgem – para a ida ao casamento. Assim compreendido, os ensinamentos às mulheres eram executados desde crianças, enquanto os meninos eram treinados para chefes de famílias e das casas:

A mulher é condicionada, desde a infância para o seu futuro papel social de mãe e todo o seu desenvolvimento é norteado por esse condicionamento, mesmo que ela nunca chegue a ser mãe. A maternidade tornou-se, dessa forma, um instrumento de dominação social da mulher através do controle que o homem exerce sobre suas funções sexuais e reprodutivas. (GRISCI, 1994, p. 31).



Jorge Amado, com *Dona Flor*, sugere outra realidade através do comportamento da personagem que protagoniza o mais curioso triângulo amoroso da Literatura Brasileira à época, tendo Salvador, sobretudo o Centro Histórico e ladeiras íngremes da capital baiana como cenário. Vale ressaltar que o tempo histórico da narrativa dá-se por volta da década de 20 e 30, enquanto que o romance foi publicado em 1966, palco da explosão de discussões teóricas que desestabilizaram a construção vigente: o outro passa a ser analisado como diferente graças aos estudos culturais. Nos textos de Jorge Amado, as tramas são povoadas por inigualáveis coloridos étnicos e desconfortantes situações de mulheres e homens cuja sexualidade é apresentada abertamente, do mesmo modo segredos de casais, cenas de alcoolismo, adultério, dentre outras, que enriquecem e proporcionam estudos que auxiliam na compreensão deste mundo de diferenças.

Dona Flor divide-se entre os ensinamentos de sua mãe e os apelos de Vadinho, representante do erótico e pornográfico, porque era terno ao abordar Flor e, por isso, a professora de arte e culinária o amava profundamente, defendendo-o das acusações de Dona Rozilda, considerada interesseira pela filha e genro. Nos momentos iniciais do romance, Vadinho, que tinha amizades representativas na sociedade baiana por causa das jogatinas e irreverência, prometeu a Dona Rozilda resolver a situação de desempregada de Flor, o que a entusiasmou:

Ora, logo nos dias iniciais do namoro, certa noite, a professora em desespero – o prazo para as nomeações de novas mestras esgotava-se naquela semana – deparou com Vadinho em casa de Flor e a ele foi apresentada. Dona



Rozilda gostaria de ver a moça empregada e gostaria mais ainda de afirmar perante a vizinhança o prestígio do rapaz, do pretendente a genro, dispondo de empregos e vagas, mandando na administração do Estado. Prestígio a ser utilizado por ela, dona Rozilda, a seu bel-prazer. (AMADO, 1966, p. 98-99).

A mãe queria para sua filha um marido bem estabelecido e se decepciona com o mentiroso Vadinho ao descobrir que o preferido de Flor é, além de doidivanas, simples funcionário público. Inicialmente, Rozilda impressiona-se com as amizades de prestígio do futuro genro; suas roupas impecáveis fazem-na pensar que a filha tinha encontrado um “bom partido”. Nesse sentido, Elizete Passos (2004), ao discutir a educação das mulheres, assevera:

As mulheres aprendem na família, na igreja, na sociedade e, especialmente, na escola que esse é o seu destino, contra o qual não devem lutar e sim se adequar e facilitar sua realização. Para tanto, a educação recebida por elas vem seguindo uma ideologia que as coloca como diferentes dos homens [...] (PASSOS, 2004, p. 14).

De acordo com Ívia Alves (2002) o parâmetro de vida da mulher se deve ao modelo organizado pela sociedade burguesa capitalista. Primeiro, pela divisão do trabalho, delimitando o espaço de atuação do homem e da mulher; segundo, o modelo passa a ser perpetuado pelas instituições que sustentam e alimentam as práticas sociais. Os paradigmas burgueses encarregaram-se de estigmatizá-la e, desde criança aprende, na escola e na família, que não deve se afastar da ordem estabelecida para não cometer “pecados.”



Desse modo, não encontra alternativa para sua vida: na escola, a professora segue à risca as determinações propostas para meninas e meninos, separando-os. E, assim, tornam-se adultas sem expectativas de mudanças, passando a conceber determinadas situações como naturais e, o que é pior, sem autonomia para enfrentar as situações de igual para igual com irmãos, amigos, namorados e companheiros. Nessa submissão, chegam ao ponto de adultas espancadas, mesmo após dia puxado de trabalho, ao recusarem relações sexuais no momento desejado apenas pelo companheiro.

Segundo Tereza Fagundes (2005), a menina percebe-se mulher enquanto semelhante à mãe, reproduzindo o modo como ela se coloca diante do pai, no seio da família e diante do seu superior no mundo do trabalho; em instâncias mais abrangentes, com a escola e outros grupos sociais aprende que à mulher destinam-se funções de cuidar, servir e educar, em campos restritos pouco reivindicados pelos homens. À medida que vão se abrindo espaços, novas exigências somam-se à questão de controle do corpo: “[...] além das virtudes que lhe são ensinadas, é preciso que aprenda a incorporar a linguagem e valores masculinos, associados ao âmbito do trabalho: autocontrole, determinação, domínio, calma, racionalidade, *etc*” (FAGUNDES, 2005, p. 44).

Ocorre que, no caso de Dona Flor, acontece reação da filha que se recusa a atender aos pedidos da mãe e se une ao galante Vadinho. Flor, bela e prendada, desentende-se constantemente com sua mãe, indiferente aos falatórios, que não eram poucos.

Pesquisas revelam que, muitas vezes, os noivos conheciam-se no dia da oficialização do negócio. Mas, o mundo industrial fabrica-



va nova forma de casamento, pois a busca sôfrega pela propriedade da terra vai perdendo o sentido inicial e divide, paulatinamente, o lugar com a competência profissional. Desse modo, mulheres e homens passam a casar-se por atração individual (MURARO, 2000). O amor surge ao mesmo tempo em que a industrialização desponta. Vale ressaltar que nem mulheres e nem homens vítimas desse tipo de manipulação do sistema percebiam que essa idealização consistia na conveniência de um grupo organizador e manipulador da regra até então vigente: o mundo dos negócios que proporciona mudanças nos rumos familiares, ou seja, outra forma de amor foi inventada, o amor romântico a que Flor adere para desespero de sua mãe.

A trama inicia com a morte de Vadinho no carnaval de Salvador. Vestido de baiana, desfilava em um bloco popular, quando subitamente desmaiou e morreu. A partir de então, a história se desenrola com as lembranças de Flor, que, durante sete anos esteve casada, vivendo torturas e sofrimentos, compensados com as raras vezes em que esteve dócil e amável, permanecendo no lar e vivendo intensas noites de amor. Seu maior consolo era pensar, amorosamente, que um dia ele se transformaria e lhe proporcionaria tudo quanto havia imaginado nos tempos iniciais de namoro, quando prometera coisas que jamais foram cumpridas.

A mulher que vivencia os dogmas do amor romântico tende a ser passiva, pois ao idealizar o homem o enxerga como perfeito, justificando suas atitudes, muitas vezes ignóbeis, acreditando na síndrome de Cinderela: “príncipe encantado” e encantamento de “felizes para sempre”. Essas mulheres criam dependência emocional com parceiros que pareciam príncipes, mas, que, com o passar do



tempo tornam-se “sapos”. O problema é que aprenderam a lidar com “príncipes” de histórias fantásticas e não com “sapos” (animal quase sempre considerado sujo, nojento e feio). Foram estimuladas ao ideal romântico, desse modo, não foram preparadas para adversidades nos relacionamentos a dois, o que as tornam sofredoras e infelizes. Anthony Giddens (1993) afirma que a sociedade moderna esperava uma mulher menos dependente, o que, muitas vezes, não ocorre, pois iniciado o relacionamento, é provável que fiquem envolvidas.

Segundo Giddens (1993), o surgimento do amor romântico deve ser compreendido a partir das influências que afetaram as mulheres no final do século XVIII, tais como, criação do lar, modificação nas relações entre pais, mães, filhas e filhos e supervalorização da maternidade, projetando-se em dois sentidos: primeiro apoiar-se no outro e, segundo, na idealização do outro:

Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-identidade, em certo sentido o indivíduo fragmentado torna-se inteiro. (GIDDENS, 1993, p. 56).

Flor é a típica romântica e apaixonada, recatada, doce e fala mansa, exemplo ideal da mulher educada para o lar, marido, filhas e filhos, cumprindo com as obrigações sociais e sexuais impostas. Este



é o modelo da mulher “perfeita”, que acredita na indissolubilidade do casamento e perdoa quantas vezes for preciso seu companheiro (marido), mesmo que indignada, revoltada e ultrajada:

Dona Flor jamais conseguira recusar-se a seu fascínio, nem mesmo se a tanto se dispunha cheia de indignação e de raivas recentes. Pois em repetidas ocasiões, chegara a odiá-lo e a arrenegar o dia em que unira sua sorte à do boêmio. (AMADO, 1966, p. 7).

Flor foi educada por uma viúva e alentadora de um sonho: fazer parte da elite baiana. No entanto, sua vida nunca foi fácil, pois enviuvava do Senhor Gil, que sustentava a família com poucos recursos e, ao morrer, a deixou em dificuldades financeiras. Porém, nunca desistira do sonho de fazer parte de uma sociedade privilegiada e tudo faria para consegui-lo. Com a morte do marido, sua esperança de vida melhor concentrou-se nas filhas, Flor e Rosália, desejando-lhes casamentos ricos que garantissem segurança financeira, pois ser pobre era uma vergonha humilhante e, por isso, lutou bravamente para, pelo menos, permanecer na posição em que estava.

A mãe de Flor é uma criação oposta à protagonista, pois foi orientada para crer no amor romântico, concebendo o casamento como um negócio que pode ser, ou não, rentável, não só para a filha, mas para ela que se beneficiaria caso o genro tivesse recursos financeiros:

[...] Dona Rozilda é uma mulher oposta a Dona Flor. Ela representa uma vertente feminina autoritária, mesquinha, calculista, sempre disposta a tirar partido das relações com os amigos e inconformada com o fato de



que suas duas filhas acabaram casando com homens pobres e sem nome de família. (DA MATTA, 1997, p. 121).

Antes do surgimento do amor romântico, os casamentos aconteciam por interesses financeiros. O amor viria como consequência, caso acontecesse, pois o que a mulher precisava era de um provedor, haja vista, que seu confinamento ao ambiente privado a impedia de trabalhar e viver livremente. Nesse acordo, era necessário que, antes do casamento, a família avaliasse a possibilidade de lucro, inclusive nas classes menos favorecidas. Isso porque, por mais que fosse desprivilegiada economicamente, uma família almejava para as mulheres casamentos rendosos, ou seja, com “bons partidos”, conforme linguagem atual.

Por conta dessa dependência financeira, quando o provedor morria, a mulher se encontrava em “maus lençóis”, vendo-se obrigada a sustentar a família e, nem sempre sabia como proceder, pois esteve retida no lar e não se via com possibilidades. Esse pensamento ainda perdura mesmo mediante número crescente de informações sobre o assunto. Por outro lado, as faculdades e universidades ainda precisam interferir com vigor nas associações de bairro e escolas de ensino fundamental, sobretudo, para que aconteçam estudos esclarecedores entre situações naturalizadas e as que são culturais. Submissão e possibilidade de ação analisa-se tomando Dona Rozilda como base, pois, sozinha, foi obrigada a sustentar a família e, por isto, supervalorizava um genro de posses, perpetuando os conceitos que lhes foram ensinados:



[...] nem por ser ela quem era, agre e desabrida, de convivência desagradável e difícil, nem por isso devem-se negar ou esconder suas qualidades positivas, sua decisão e força de vontade e tudo quanto fez para completar a criação dos filhos e para manter-se pelo menos na posição onde a deixara a morte do marido. (AMADO, 1966, p. 48).

Na espera pelo genro “banhado a ouro” Dona Rozilda encontrou para Rosália, Antônio Moraes, mecânico, autodidata, vestido em um macacão sujo de graxa. A mãe, inconformada, sente-se golpeada pela vida. Restava-lhe Flor como última esperança na inglória batalha pela ascensão social e pensava: – “Com Flor seria diferente e o genro doutor que tanto almejava surgiria”. Flor torna-se exímia cozinheira e seus dotes culinários permitiram a abertura da “Escola de Culinária Sabor e Arte”. Em pouco tempo sustentava a família, pagando aluguel e custeando despesas. Assim vivia até conhecer Vadinho em uma festa na qual Dona Rozilda a acompanhava, zelosa para que nunca houvesse nada que maculasse a “honra” de sua filha:

Obstinada, D. Rozilda espreitava o dobrar das esquinas, aguardando este genro de ouro e prata, cravejado de diamantes. Era tempo dele surgir, impossível esperar a vida inteira, as moças atingiam a inquieta idade do homem. (AMADO, 1966, p. 53).

Dona Rozilda tudo fez para manter a “honra” de suas filhas, pois compreendia seu valor para a sociedade – a mulher era propriedade masculina e o primeiro ato simbólico de posse era a “retirada” do *hímen* – o primeiro encontro sexual atestava sua honra e a vir-



gindade convertia-se em prêmio: o ato sexual antes do casamento convertia-se em leviandade e quebra das normas sociais e a mulher pagava alto preço por subvertê-las. Por isso, a mãe de Flor tudo fez para que suas filhas fossem encaminhadas “virgens” ao altar.

Na festa do encontro, para obter informações sobre o rapaz que dançava com Flor, Dona Rozilda foi vítima de um duro e imperdoável golpe. Mirandão, amigo inseparável do doidivas, afirmou que aquele rapaz era Dr. Waldomiro, engenheiro agrônomo, neto do senador e, desse modo, íntimo do governo. Essas informações soaram alegremente nos ouvidos da mãe que agradeceu todos os santos pelo milagre, desconhecendo que estava perante excelente contador de histórias:

Durante um tempo reinou a paz na família: para Flor, apaixonada, e para Dona Rozilda, realizada. Mas, ao descobrir as mentiras de seu futuro genro se instaurou uma guerra entre mãe e filha. Dona Rozilda inicia toda sorte de escândalos e proibições ao romance da filha. Flor não se revoltou com as mentiras do noivo, pelo contrário, sentiu-se aliviada, pois já que não era rico e com muitos compromissos sociais teria mais tempo para estar com ela. Não obedeceu sua mãe e, por isto, foi surrada:

Bufando, dona Rozilda a aguardava de taca na mão, pedaço de couro cru para exemplar animais e filhos desobedientes. Suspensa na parede da sala de jantar, a primitiva chibata agora valia apenas como símbolo cruel da autoridade materna, caído em desuso. Quando Flor transpôs a porta, dona Rozilda ergueu a taca, a primeira chicotada a atingiu no colo e no pescoço deixando-lhe um lanho vermelho,



marca de guerra a perdurar por mais de uma semana. (AMADO, 1966, p. 92).

Vadinho era um homem da rua, do espaço público, debochado e despidorado, ao contrário do Doutor Teodoro, atual marido de Flor. Para configurar os espaços de “casa” e “rua”, tome-se a “casa” e seu aparato disciplinado e organizado representado por Teodoro *versus* a malandragem e indisciplina de Vadinho. Dona Rozilda sonhava ver Flor casar-se com um homem “de bem”:

Nas suas noites fatigadas de insônia (dormia pouco, ficava a ruminar projetos) decidira não entregar a caçula a nenhum outro. Destinava Flor a melhor partido, a rapaz de qualidade, a branco fino, a doutor formado ou a comerciante forte. (AMADO, 1966, p. 77).

Flor representa a legalidade do casamento oficial e se une a um relacionamento imaginário – não menos proibido! – pós-viuvez. Seu comportamento revela a necessidade de um relacionamento sexual acalorado, contrastando ao viver organizado e respeitoso que lhe proporcionava Doutor Teodoro, que levava Flor para a cama às vezes às quartas feiras e religiosamente aos sábados. Vadinho se mostrava ardente em qualquer lugar da casa. As cenas escritas por Jorge Amado são hilárias ao sugerir Doutor Teodoro atabalhoado e atrapalhado face cuidados e pudores ao tocar na mulher, que esperava por carícias ardentes.

A educação imprime marcas diferenciadas nas meninas e meninos, tornando-os desiguais no que se refere a direitos e deveres, por conseguinte, reforçadores dos modelos sociais. Quando assegurados os estereótipos, às mulheres a educação representa um signi-



ficativo elemento de imposição de normas e valores reforçadores da dominação a que sempre estiveram submetidas.

A discussão entre realidade social, política e econômica da Bahia e a alegria que perpassa no texto são elementos sinalizadores da idealização das personagens, reunindo uma mulher doce e sensual, ao lado de Vadinho, mentiroso e encantador, que não gosta de trabalhar, mas é amante ardoroso. À noite, o aparecimento de Vadinho e sua forte sensualidade representam o segredo – e o desejo – de Flor como se fosse compensação e/ou complementação da ausência, na cama, do pudico marido, pois, nos cuidados com a casa, nada lhe faltava. Afinal de contas, Vadinho também foi marido oficial, mas com características, na cama, distantes das do seu sucessor.

A construção patriarcal reprime demarcando – bem e mal, sagrado e profano – e, nesse espaço, à mulher casada não é permitida relação sexual livre, pois isso fica para as negrinhas nos areais e casas de prostituição, conforme narrativa focalizada. O lençol cobria os corpos de Flor e Teodoro no momento do ato sexual como se estivesse mais alguém no quarto. Este alguém, invisível, pode ser relacionado aos valores religiosos e morais difundidos e presentes como chamamento de atenção ao pecado. Vadinho representa o “liberô geral”, mas que conhecia bem o mundo das leis e regulamentos. Em “espírito” dirige-se à indecisa Flor:

– Vadinho!

– O que é, meu bem?

– Você não se importa que eu te ponha chifres com Teodoro?



– Chifres/ – passou a mão na testa lívida. – Não, não dá para nascer chifres. Eu e ele estamos empatados, meu bem, os dois temos direito, ambos casamos no padre e no juiz, não foi? Só que ele te gasta pouco, é um tolo. Nosso amor, [...] pode ser perjuro se quiseres, para ser ainda mais picante, mas é legal, e também o dele, com certidões e testemunhas, [...] Assim, se somos ambos teus maridos e com iguais direitos, quem engana a quem? Só tu, Flor, enganas aos dois, porque a ti, tu não te enganas mais. [...]. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser. (AMADO, 1966, p. 484).

As palavras de Vadinho levam às impossibilidades perante determinadas situações, pois aprenderam a lidar com isto ou aquilo, em vez de isto e aquilo, demonstrando indecisão forjada pelos poderes encarregados de uma construção fortalecida por comportamentos e sentimentos que vigoraram, mesmo perante transformações históricas de toda ordem.

Da Matta (1979), ao estabelecer quatro momentos na vida da personagem (viuvez, momento em que resolve frequentar a rua, novas núpcias e momento difícil da convivência com os dois maridos) discute a sociedade burguesa, onde questões de interesse norteiam relações amenizadas pela amizade e amor: “Dona Flor [...] é mulher honesta, da pequena burguesia, com olhar sereno e alguma rebelião



interna. O seu primeiro marido, Vadinho, é um folgazão sem complexos.” (AMADO, 1966, p. 100).

Nesse dilema, mãe e filha vivem pensamentos diferentes: Flor vive o sonho da bela e a fera e, ao acordar – ao casar-se –, seu futuro marido mudará o comportamento. Porém, a narrativa apresenta outra realidade ao longo da trama: Vadinho, mesmo casado, desliziava, tranquilamente, entre espaço público e privado, considerando, ainda, que bolinava as alunas de Dona Flor, o que a deixava triste e chorosa com o comportamento do marido.

Dona Flor é descrita com características românticas largamente divulgadas nos romances de Jorge Amado: “Flor sorria com seu delicado rosto redondo, cor de mate, sorria com as formosas covinhas das faces, com os olhos surpresos [...] voz de dengo e de madorna.” (AMADO, 1966, p. 80). Pensa no amor romântico, enquanto Dona Rozilda pensa na segurança e bem-estar, e, ao seu modo, pensa em outra forma de amar:

– Não gosto dele... é feio como a necessidade...

– O amor vem com a convivência, minha condessa de titica, com os interesses em comum, com os filhos. Basta que não haja antipatia. Você tem raiva dele?

– Eu? Não, Deus me livre. Ele é até bonzinho. Mas só caso com o homem que eu ame... Esse Pedro é um bicho de feio... – Flor devorava romances da Biblioteca das Moças, apetecia-lhe rapaz pobre e bonito, atrevido e loiro.

Espumava Dona Rozilda de raiva e excitação; a voz esganiçada cruzando a rua, transmitindo os ecos da disputa a todos os vizinhos:



– Feio! Onde já se viu homem feio ou bonito? A beleza do homem, desgraçada, não está na cara, está é no caráter, na sua posição social, em suas posses. Onde já se viu homem rico ser feio?

– A senhora fala como se eu fosse mulher-dama para medir os homens pelo dinheiro... Não gosto dele, se acabou... (AMADO, 1966, p. 80-81).

O romance apresenta discussões ferrenhas entre mãe e filha por causa da escolha de Flor, que não aceitava o modelo de vida e o pensamento de sua mãe: defende seu amor e, talvez pela transformação acontecida no desenrolar do casamento, Rozilda a aborrecia com seus pontuais e reais comentários – Vadinho fartava-se pelas ladeiras e becos da antiga Salvador ao lado de pessoas de todas as profissões, etnias e sexualidades. Mãe e filha possuem pensamentos diferentes sobre o casamento, haja vista, os contextos em que foram criadas: a primeira viveu o tempo de segurança perpassada pelo valor financeiro, enquanto Flor o sentimento romântico divulgado nos poemas, contos e romances da época, incluindo-se o papel da escola. A esse respeito Muraro (2002, p. 125) enfatiza:

A mulher tinha que ser, principalmente, assexuada, porque precisava ser submissa a partir do seu próprio íntimo ao homem dono do espaço público. E assim, para coroar todas as outras características desta nova mulher, cria-se também este amor romântico. Milenarmente, homens e mulheres se casaram por interesses familiares. Às vésperas do mundo industrial, já se podia fabricar uma nova forma de casamento. A propriedade da terra já não era mais essencial para a sobrevivência. Agora contava



também a competência profissional. Assim, homens e mulheres já podiam se casar por atração individual. [...]. O amor entre homens e mulheres é filho das grandes cidades. E o amor romântico teve como precursor o amor espiritual entre damas e menestrelis das cortes de amor do século XVI.

O comportamento de Flor resume – ou reúne – elementos conflituosos, pois, ao tempo que se mostra serena perante algumas situações, não concorda com o comportamento de Vadinho, revoltando-se e, como troco, passa por violência doméstica. A narrativa enfatiza a necessidade de a mulher conformar-se com a realidade imposta pela moralidade dominante, cabendo-lhe sonhar com o verdadeiro amor, independente da situação, enquanto que ao homem caberia usar desmedidamente a liberdade e poder sobre aquilo que se fortaleceu: a mulher é o “sexo frágil”, por isso, precisa de proteção, incluindo, no “pacote”, violências físicas e simbólicas – a discussão sugerida pela narrativa apresenta elementos da idealização das personagens, colocando uma mulher tímida, doce e sensual ao lado de um homem mentiroso, namorador, trapaceiro, mas encantador e presente na relação sexual. Quanto a Teodoro, abarca qualidades contrárias às de Vadinho. Mas, sonhos eróticos passam a rondar Flor e perturbar sua formação moral e religiosa, fato que a deixou perturbada e triste. A alegria da personagem chegou com o retorno de Vadinho, configurando uma *ménage-à-trois* temperado de adultério, por um lado, e, por outro casamento aberto que propugna exercício de direitos conjugais. Essa dicotomia é assim discutida por Muraro (1996, p. 21):



[...] tomaremos como distintas a sexualidade masculina e a sexualidade feminina, a masculina como sexualidade dominante e a feminina como distinta daquela, com elementos muito mais complexos em termos anátomo-fisiológicos, mas que talvez, por isso mesmo, foi também ela mascarada e obscurecida pela cultura e a sexualidade dominantes, mas que, em si, detém o controle último sobre os destinos da reprodução da espécie e, portanto, do próprio sistema dominante.

Dona Flor era professora de arte culinária e já cobrava pelos serviços – no século XIX e início do século XX as mulheres reuniam-se em grupos para bordar, socorrer crianças, ler a Bíblia e vidas dos santos. Mas não poderiam cobrar pelos trabalhos porque era considerado “feio”, apenas em casos de extrema necessidade, sobretudo nas classes privilegiadas para salvar as famílias da falência (ALVES, 1999). Fato curioso é que Vadinho, nas horas de afago, comparava sua mulher a pratos picantes, o que a agradava e fazia com que ficasse mais próxima do companheiro e suas investidas acaloradas:

[...] trajava o robe caseiro e bastante usado com que cuidava do asseio do lar, calçava chinelas cara-de-gato e ainda estava despenteada. Mesmo assim era bonita, agradável de ver-se: pequena e rechonchuda, de uma gordura sem banhas, a cor bronzada de cabo verde, os lisos cabelos tão negros a ponto de parecerem azulados, olhos de requebro e os lábios grossos um tanto abertos sobre os dentes alvos. Apetitosa, como costumava classificá-la o próprio Vadinho em seus dias de ternura, raros talvez, porém inesquecíveis. Quem sabe, devido às



atividades culinárias da esposa, nesses idílios Vadinho dizia-lhe meu manuê de milho verde, meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda, e tais comparações gastronômicas davam justa idéia de certo encanto sensual e caseiro de dona Flor a esconder-se sob uma natureza tranqüila e dócil. (AMADO, 1966, p. 24).

Segundo estudos realizados por Da Matta (1979), para os brasileiros nem tudo que alimenta é sempre bom ou socialmente aceitável. Do mesmo modo, nem tudo que alimenta é comida: alimento é tudo que pode ser ingerido para manter uma pessoa viva, enquanto que comida é tudo que se come com prazer. Sendo dona de casa seus favores sexuais e capacidade reprodutiva torna-se fonte de virtude e santificação, pois se relaciona com o futuro pai de suas filhas e filhos, configurando o pensamento cristão, apregoado ao longo dos tempos.

Flor é uma dona de casa descrita com uma linguagem que lhe confere encanto especial. Quanto à leitura deste texto, nos idos de 1960, é possível que tenha provocado duas reações: primeira, indignação pelo comportamento repreensível de uma viúva; segunda, tranqüilidade no acomodado ambiente doméstico ao lado do fiel marido. Ocorre que, o lar de Flor não se apresenta conforme a última possibilidade face inconstâncias de Vadinho, que fez com que buscasse ajuda – menos da sua mãe – sobretudo por causa da dúvida sobre a possibilidade da existência de um filho. Flor sofreu com esta dúvida, que surgiu como uma ameaça ao seu amor por Vadinho, melhor, à sonhada vida tranqüila ao lado do seu homem.

Assim, Jorge Amado vislumbrou e rondou a sociedade burguesa, revelando segredos da classe, até então, comuns e visíveis



apenas na classe considerada baixa. Acredita-se que esta é uma atitude que sinaliza para o dado de que se vive outro tempo. E, para que possa vivê-lo sem remorsos, devem-se utilizar instrumentais teóricos capazes de desestabilizar o eficiente pensamento eurocêntrico, ainda seguido como verdade única e absoluta, mesmo com avanços e transformações.

A leitura do romance amadiano sugere na educação das mulheres um modelo baseado no que Dona Rozilda insiste em preservar – casamento por conveniência – como marca de uma época que contrasta com o pensamento romântico. A contribuição da narrativa aos estudos de gênero é significativa porque mostra outro tipo de comportamento incomum à sociedade brasileira e aos textos literários da época. Outra discórdia em relação aos costumes educativos da época, que perturba a relação entre mãe e filha, reside no comportamento inquietante de Flor, que invoca o falecido para completá-la sexualmente, porque Doutor Teodoro não exerce papel eficiente na cama. Paira em Teodoro, talvez, as ideias coloniais quando buscavam fora de casa mulheres para exercerem, plenamente suas aptidões sexuais e desfrutarem dos prazeres, deixando suas esposas infelizes, salvo as que buscavam nos escravos e capatazes refúgio para suas (in) satisfações. A este respeito, Vadinho afirmava que, com os dois, Flor se completava: prazeres do sexo com ele e prazeres da segurança do lar com o outro.

O cenário literário perturba e inquieta, pois enfatiza a educação das mulheres, constantemente tolhidas em atos e pensamentos pelo eficiente sistema patriarcal. *Dona Flor e seus dois maridos*, em face da transgressão ao poder instituído, provocou inquietação na recepção



crítica brasileira. E, se, no contexto estético não preenche os requisitos exigidos pela alta literatura, no campo dos estudos culturais é fonte inesgotável de questionamentos e discussões.

Em meio às discussões sobre Dona Flor, Oliveira Santos (2012, p. 140) ressalta:

Jorge Amado utilizou-se do humor no romance Dona Flor bem como do diálogo satírico sendo que o mais importante é o tema místico-fantástico e a arma de Amado para criticar o governo não é mais a hostilidade, mas um sorriso astuto e graça sutil.

Portanto, concluo com uma abertura aos seguintes questionamentos: (a) onde estará o poder em gerações futuras? Como a crítica especializada do Terceiro Milênio lerá o romance que focaliza o embate entre filha e mãe em busca de sustentação de suas ideias? Para onde se voltarão os olhares críticos? Ficam estas (e outras...) perguntas no ar.

Referências

ALMEIDA, Jane Soares de. **Ler as letras**: por que educar meninas e mulheres? São Paulo: Autores Associados, 2007.

ALVES, Ívia. Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade. In: FERREIRA, Sílvia Lucia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (Org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: UFBA; FFCHNEIM, 2002.

ALVES, Ívia. Visão do trabalho através dos textos de autoria feminina (no contexto da sociedade baiana do final do século). In: REIS,



Lívia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadete. (Org.). **Mulher e literatura**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

FAGUNDES, Tereza Cristina Pereira Carvalho. **Mulher e pedagogia**: um vínculo re-significado. Salvador: Helvécia, 2005.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GRISCI, C.L.I. Ser mãe: produção dele, reprodução dela. In: CARDOSO, Reolina. **É uma mulher...** Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2000.

MURARO, Rose Marie. et. al. **Sexualidade da mulher brasileira**: corpo e classe social no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

SANTOS, Maria José de Oliveira. Pelos caminhos críticos de Dona Flor. In: ALVES, Ívia. (Org.) **Em torno de Gabriela e Dona Flor**. Salvador: FCJA, 2001.

SANTOS, Maria José de Oliveira. **Um romance que divide a crítica**: Dona Flor e seus dois maridos. Salvador: Edunéb, 2012.



ESTEREÓTIPO E PRECONCEITO NO ROMANCE *O JOGO DE IFÁ*, DE SÔNIA COUTINHO

Rosana Ribeiro Patrício

O jogo de Ifá, editado pela Ática em 1980, foi o primeiro romance de Sônia Coutinho, após a publicação de quatro livros de contos. Embora o lugar da narração não seja nomeado no texto, percebe-se que, pelas características topográficas, históricas e sociais, tratar-se de Salvador, capital da Bahia. Depois de partirem e viverem em grandes metrópoles, as personagens principais, Renato e Renata, protagonizam um processo de retorno às origens, em busca de compreender o seu passado, resolverem os impasses do seu presente, a fim de redimensionar a sua identidade para o futuro. O processo de busca das personagens não chega ao fim, mas se projeta para além do texto ficcional, dialogando com a realidade. As dúvidas e angústias das personagens tornam-se equacionadas pela consciência de que não existem verdades absolutas acerca do destino humano.

Como personagem, Renato é o equivalente masculino de Renata. Como tal, ele também retorna à cidade natal de ônibus, com o mesmo objetivo de empreender o retorno às origens. Renato relembra o seu casamento problemático, a infância na região cacaujeira, no sul da Bahia, e também empreende uma busca. A volta para a cidade



significa para Renato compreender o sentido da presença de Sília, sua ex-esposa, em sua vida.

O relacionamento problemático com Sília, mulher negra e rejeitada pela família dele, explica-se pelo fato de Renato associar sexo a pecado. “Oito anos de colégio religioso produziram seus frutos.” (COUTINHO, 1980, p. 60). Em sua visão restritiva, o sexo por prazer está associado à perda da inocência. Portanto, o ato sexual como objetivo em si mesmo jamais poderia ser realizado com uma mulher incluída nos ditos padrões ideais. Assim, ele usa o epíteto “bruxa negra” para se referir a Sília, sinalizando o caráter transgressor de sua ligação amorosa, determinada pela busca do prazer sexual.

Como mulher, Sília tem um papel decisivo na vida sexual de Renato, resgatando-o dos impasses gerados pela educação represora que o fizera associar sexo a pecado. Até os vinte e seis anos de idade, Renato não conseguira definir sua orientação sexual. Julgava que era sexualmente incapaz e às vezes pensava que talvez fosse homossexual. A partir do envolvimento com Sília, ele teve a certeza de sua heterossexualidade e de que era capaz de proporcionar prazer a uma mulher. Assim, ao assumir o papel de sua iniciadora sexual, Sília foi crescendo em importância e se tornou indispensável na vida do personagem.

Apesar disso, Renato continuava tendo uma visão preconceituosa de Sília, como mulher negra que lhe proporcionava prazeres carnavais. Nesse caso, o elemento complicador é a ideia de que o sexo por prazer, sem o compromisso matrimonial, teria que ser realizado com uma mulher socialmente “não esposável”. Nesse contexto, ocorre o cruzamento do preconceito racial com o social, conside-



rando a mulher negra inconveniente para o casamento, ideia remanescente da sociedade escravocrata, quando as mulheres negras eram usadas na iniciação dos filhos dos senhores no exercício da virilidade. De acordo com Giacomini (1988, p. 65), com relação à escrava era comum “a exploração sexual do seu corpo, que não lhe pertence pela própria lógica da escravidão.”

No caso de Renato, a visão que tem do ato sexual impossível de ser consumado com uma moça dita “boa”, demonstra as consequências da educação repressora, que lhe fixara uma imagem preconceituosa do sexo. Nessa ótica, a família de Renato aceita o seu relacionamento com Sília enquanto se tratava de um simples “caso” do qual não esperava consequências. Quando Renato resolve se casar, a família faz uma oposição objetiva, reafirmando os limites da barreira social. Assim, por ser mulher e negra, a situação de Sília é duplamente problemática. Se a função “decente” da mulher era a do casamento e à negra esse objetivo era limitado, quando não proibido, sua condição a colocava à margem da família. Evidencia-se aqui a redução da mulher negra ao estereótipo, conforme Brookshaw, uma vez que: “um estereótipo pode ser inicialmente definido como sendo tanto a causa quanto o efeito de um pré-julgamento de um indivíduo em relação a outro devido à categoria a que ele ou ela pertence.” (BROOKSHAW, 1983, p. 9).

Da mulher negra, portanto, essa sociedade requeria apenas a disponibilidade do corpo para o prazer sexual de seus filhos, num jogo ambíguo de aceitação e recusa, a depender das situações. O próprio Renato, em diálogo com o amigo Ezequiel, considera-se um visionário por ter assumido casamento com uma mulher negra, enfrentando a



fúria da família. De fato, como define ainda Brookshaw, “o ser estereotipado é, assim, a corporificação física de um mito, baseado na visão que o percebido tem do papel sócio-cultural de seu receptor e do eu próprio.” (BROOKSHAW, 1983, p. 10).

Renato acaba rompendo com Sília, pois se sentia sufocado pela personalidade forte da mulher. Na verdade, ele vivia numa conjuntura opressora, da qual Sília também fazia parte. O relacionamento de ambos não possuía uma base sólida, pois era fundamentada numa situação de posse e de gratidão mútua. Ela lhe devia o casamento fora das normas familiares, que a resgatara da condição social considerada inferior. O ciúme exprimia a sua insegurança e o seu medo de perdê-lo. Ele, por sua vez, devia a ela a expressão do sexo prazeroso e adulto que o resgatara da dúvida quanto à identidade sexual. No entanto, ele não havia conseguido se desvencilhar dos preconceitos adquiridos em sua formação. Ele apenas via Sília como sua iniciadora sexual, alguém que resolvera sua indefinição da sexualidade e lhe era grato por isso. Nesse contexto, a relação torna-se desequilibrada e problemática, sem uma base afetiva livre dos preconceitos e da insegurança. Para Renato, incapaz de enfrentar os fatos objetivamente, a saída final foi uma fuga apressada daquela situação em que se sentia sufocado.

O peso da família, na estrutura social dominante da cidade provinciana, é avassalador e, mesmo quando os personagens sentem o incômodo de suas imposições, encontram dificuldades para estabelecer um rompimento completo. A tutela da família é particularmente mais pesada sobre as mulheres e se expressa através de



conflitos vividos não somente por Renata, mas também por outras personagens femininas como Celeste, Madá e Tânia.

Numa situação análoga à de Renato, Celeste vive o problema de manter um relacionamento amoroso com o professor de Sociologia, Milton, homem negro e desquitado, sofrendo com a intransigente oposição da sua família. Ela enfrenta a opinião de sua mãe, que não consegue ver Milton como um professor. Ela o considera um cidadão de segunda categoria, por ser negro.

Para enfrentar tais circunstâncias, seria necessário ter consciência e maturidade, de modo a romper efetivamente com o grupo social de origem. No entanto, as preocupações da mãe de Celeste não apontam para essa direção. Ao contrário, movida pelo preconceito racial, coloca-se frontalmente contra a relação da filha de forma autoritária, sem lhe dar chances de sequer apresentar argumentos a favor de seu namorado. Simplesmente posiciona-se contra o prosseguimento da relação, julgando saber o que era melhor para a filha, em nome dos interesses da família. A mãe exerce a função, nesse episódio, de lugar-tenente do pai, como instância intermediária do poder familiar, pelo qual é considerada responsável.

Ao continuar sua relação com Milton, Celeste consegue provocar a sua família e puni-la pela repressão constante e pela imposição dos valores provincianos. Ela procura atingir os pais e as velhas tias que sempre lhe lembravam os dogmas sob os quais fora criada. Torna-se claro que Celeste não amava Milton verdadeiramente e que o estava usando inconscientemente como represália a toda opressão a que a família a submetera. Daí o desconforto que sentia às vezes por estar em presença do professor sendo sua namorada. Ela também



não seria racista, ainda que de modo sutil, quando se desagrada ao perceber o excesso de brilho refletido no rosto de seu namorado em decorrência da cor de sua pele? Com esse questionamento, Celeste se revela também preconceituosa, devido à educação que recebera.

Outra personagem que vive sob os ditames do poder familiar é Madá, exemplo de mulher casada e infeliz. Sua situação se conforma através de alguns elementos capitais. Ela casara-se virgem, não tinha prazer sexual com o marido e já tentara o suicídio duas vezes. O marido de Madá encarnava de certa forma o antigo modelo do *pater familias*, cioso de seu poder e da proteção material e moral que deveria dar à mulher, cuja honra é resguardada pelas atitudes recatadas no relacionamento íntimo do casal. Ele mostra-se amoldado à visão da cultura machista que estabelece a dicotomia mulher santa *versus* mulher prostituta, como parâmetros de classificação da figura feminina.

A situação de Madá é curiosa: ela tem consciência das limitações de seu papel, mas não cogita romper a relação. Assim, o casal levava uma vida de aparências, ostentando uma situação financeira estável, fazendo viagens, passeios, reuniões sociais, com uma casa confortável. Madá sentia-se insatisfeita e profundamente infeliz com o fato de o marido sacralizá-la como “santa esposa”, dissociada do prazer, considerando o sexo apenas como um cumprimento asséptico do papel de esposa. No entanto, tinha necessidade do prazer sexual, que considerava como um elemento ativo e fundamental para sua plena realização como mulher. Diante desses pontos de vista tão díspares, a personagem só encontra uma saída para resolver suas angústias.

Madá acomoda-se às aparências por conveniência social e econômica, estabelecendo um jogo de dupla face em seu compor-



tamento. Ela desenvolve uma personalidade clivada entre os modelos antinômicos de mulher, vivendo ao mesmo tempo o papel de esposa e o de ‘Diana’, em que se transforma, ao assumir o papel de mulher fatal, envolvendo-se em relacionamentos amorosos sucessivos com rapazes bem mais jovens. Paradoxalmente, é transgredindo clandestinamente as amarras dos valores da família e se transformando em uma “caçadora” sexual contumaz, que Madá consegue manter o equilíbrio que lhe permite sustentar, ao nível das aparências, o seu casamento “feliz” e “modelar.”

A atitude de Madá é vista como uma forma de afirmação de sua liberdade e realização como mulher, no plano sexual. Isso é assinalado por Jamil, ao contestar a condenação de “puta” que a cidade lhe impõe. Trata-se de uma superação parcial de seu aprisionamento conjugal, já que ela mantém o seu casamento. Madá encontra-se no estágio em que a mulher, submetida às limitações estruturais de sua condição na sociedade repressora, ainda não reunia força suficiente para o rompimento total com um casamento que a oprimia. Dessa forma, a sua saída se dá através da transgressão representada pela sua ativa vida sexual clandestina.

Segundo Bataille (1968, p. 125), o conceito de transgressão está ligado a uma regra. Só há transgressão quando há o sentido de ruptura: “Se a proibição deixa de se fazer sentir, se deixamos de acreditar em proibições, a transgressão torna-se impossível, embora um sentimento de transgressão se mantenha, se necessário for, na aberração.”

Do ponto de vista formal, Madá estaria transgredindo a lei da fidelidade, ao tempo em que mantém a aparente situação de casamento feliz sem culpa. Ela consegue perpetuar uma situação conve-



niente, embora haja consenso e cumplicidade por parte dos amigos de que ela fazia o que lhe parecia o razoável: levar uma vida dupla e calcada nas aparências, como forma de sobrevivência. Do ponto de vista pessoal, Madá não pode ser simplesmente considerada como a “adúltera” transgressora das leis da instituição, uma vez que, para ela, a proibição já perdera o sentido. Daí a forma dupla pela qual o seu comportamento é avaliado: de forma negativa pelos signatários da ordem, de forma positiva pelos que a questionam.

A personagem Tânia também possui uma história familiar complicada. Sua problemática se expressa já pela virgindade que persiste aos vinte e sete anos de idade, pela aparência física considerada não atraente e pela falta de um relacionamento amoroso. Tânia pertence a uma família bem situada na burguesia provinciana que, ciosa de sua posição social, estabelecia um distanciamento entre ela e as pessoas comuns, consideradas *ralé*. Dessa forma, Tânia cresce solitária, construindo sua vida em um grande vazio de perspectivas pessoais. Ela tem consciência crítica dos valores da família, mas não consegue se libertar deles. Dependente economicamente, recebe mesada do pai e, apesar de tudo, não tem a determinação de superar essa condição.

O fracasso em fazer algo significativo gera frustração e impotência. Ela abandona o curso de Neolatinas, não consegue realizar o sonho de tornar-se escritora, não tem projetos imediatos, o que a torna uma típica personagem sem rumo. Ao contrário da irmã que terminara a faculdade e se preparava para casar, Tânia não termina seu curso e nem tem perspectiva de casamento. Não tem como res-



ponder à pergunta do pai: “O que espera fazer de sua vida, minha filha?” (COUTINHO, 1980, p. 35).

Trata-se de cobrança própria de um pai que educou as filhas nos moldes de uma classe média que deseja ao menos manter o *status* conquistado. Para cumprir sua parte, a filha teria de se formar e se casar. No entanto, Tânia não conseguia terminar o que começava, abandonara a faculdade depois de um bloqueio que se estabelecera a partir de um comentário de sua mãe. Quanto ao casamento, insinuara-lhe que poderia ‘comprar’ um marido, visto que apesar de ser considerada uma moça feia, ela representava um bom dote, pois a família tinha dinheiro, numa terra em que poucos tinham.

Acuada, Tânia se refugiava nas noitadas do Anjo Azul, amparava-se na amizade de Jamil e de outros que faziam parte da roda. Muito crítica, sabia que era difícil a condição da mulher naquele ambiente da Cidade, onde os papéis eram previamente estabelecidos. Não conseguia imaginar-se casada dentro daqueles padrões. Sabia, por exemplo, que seu pai mantinha uma amante, mas havia todo um jogo de faz de conta, do qual sua mãe também fazia parte, conformando-se com o status que o casamento lhe conferia: “Pelo menos, nossa família tem tudo de que precisa, em casa” (COUTINHO, 1980, p. 35). Trata-se de um comportamento óbvio que conjuga a hipocrisia com a preservação da “sobrevivência digna” somada à conveniência de não romper com um casamento de muitos anos. Em apoio a isso, é invocada a condição de esposa legítima, não importando o comportamento adotado pelo marido fora de casa.

Exatamente na boate Anjo Azul, refúgio de toda essa situação que a sufocava, Tânia conhece o seu futuro marido, escultor e artis-



ta plástico famoso, que Jamil lhe apresenta. O fato de o artista ser homossexual gera uma situação que ilustra o jogo de conveniências inerente ao modo de ser da família burguesa provinciana. A família de Tânia percebe a condição do seu noivo, mas o aceita não em respeito a ele ou à escolha da filha, mas, sim, porque o plano imediato era “desencalhá-la” de qualquer modo. Os familiares se calam em nome das aparências, pois o que importava é a realização do casamento e seu aparato social.

Tânia, que percebia a acomodação de sua mãe e irmã, ambas passivas nos seus casamentos por conveniência, rende-se à cerimônia rápida e festiva. Por um lado, busca livrar-se da constante cobrança da família; por outro, acha que poderia *converter* o marido, levando-o a assumir a condição heterossexual. Esse objetivo mostra que ela não aceita a verdadeira identidade do marido e no fundo também o usa para se libertar do peso da família. Obviamente, o casamento fracassa e Tânia simplesmente volta sozinha para a cidade. Essa experiência, no entanto, ainda redundava em ganho considerável, pois agora sua vida começa a ter enredo. Ao afirmar a sua individualidade, mesmo cometendo equívocos, ela finalmente passa a ter uma história, uma experiência para contar, ainda que tenha sido infeliz. Agora a vocação de escritora pode afirmar-se, pois há um lastro de experiência vivida como um verdadeiro mote:

Era preciso, agora, que investigasse todos os equívocos, que dissesse: aqui residiu meu erro. Pois se recusava a pensar que a vida não tinha lógica nenhuma. Então, com a persistência dos obsessivos, trancou-se no seu antigo quarto, na casa dos pais, e, num grosso caderno com capa de couro lavrado, começou a registrar



todas as suas recordações, nos mínimos detalhes, escrevendo à mão, em minúscula caligrafia, quase ilegível. (COUTINHO, 1980, p.73).

Para Tânia, a iniciação escritural representa a situação da mulher em sua luta para se tornar portadora da palavra sobre sua própria história e registrar a memória de seu estar no mundo. Ela emerge de uma estrutura repressora, em que não tem voz nem história própria e parte para um processo de emancipação, assumindo seus erros e acertos e tomando consciência de sua condição. A partir daí, conquista a possibilidade da posse da palavra, em aprendizagem, e tem o que dizer sobre si mesma. O esforço em exteriorizar seus sentimentos era doloroso, a letra era pequena e ilegível, bem como ela se sentia insignificante e indecifrável. Ao exercer a escrita de si mesma, através do registro de suas recordações, Tânia torna-se atônita, com a consciência problemática acerca de sua condição, ao descobrir-se como mais uma vítima da educação padronizada e preconceituosa preponderante entre as famílias da cidade. Descobrir e analisar seus erros era a forma de começar a romper e se desvencilhar da manutenção das aparências e conveniências do que fazia parte, como filha de uma família conservadora.

Na narrativa do *Jogo de Ifá*, as personagens não resolvem totalmente seus impasses. Suas dúvidas e angústias tornam-se apaziguadas pela consciência de que não existem verdades absolutas acerca do destino humano. Viver é um processo constante de descobertas e *adivinhações*. Depreende-se que a vida é o saldo de uma trajetória. Sua identidade, sua satisfação interior, sua sensação objetiva de ser um indivíduo em interação com o mundo advém da consciência de



sua própria precariedade e da impossibilidade de se compreender e dominar totalmente o destino. Assim, metaforicamente, o destino está no jogo de Ifá — textual e divinatório — como projeção das carências e dos desejos das personagens, do autor-narrador e, finalmente, do próprio leitor.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Trad. Marta Kirst Porto. São Paulo: Mercado Aberto, 1983.

COUTINHO, Sônia. **O jogo de ifá**. São Paulo: Ática, 1980.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava**. Petrópolis: Vozes, 1988.



SOBRE OS AUTORES

Adriano Eysen Rego

Professor da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC – Minas).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/5933392408353234>>

Alana de Oliveira Freitas El Fahl

Professora da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4796516950406680>>

Aleilton Fonseca

Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/0256098254725777>>

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva

Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6568616915683255>>



Eugênia Mateus de Souza

Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2792452311775913>>

Igor Rossoni

Professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor e Pós-Doutorado em Literatura Brasileira e Comparada pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (UNESP - São José do Rio Preto).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9216825090958381>>

Jerusa Pires Ferreira

Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutora, Pós-doutora e Livre Docente pela Universidade de São Paulo (USP).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2058347517961211>>

Maria das Graças Meirelles Correia

Professora do Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA). Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1018625327698721>>

Maria de Fátima Berenice da Cruz

Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/0696292949900744>>



Maria José de Oliveira Santos

Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2743436555818494>>

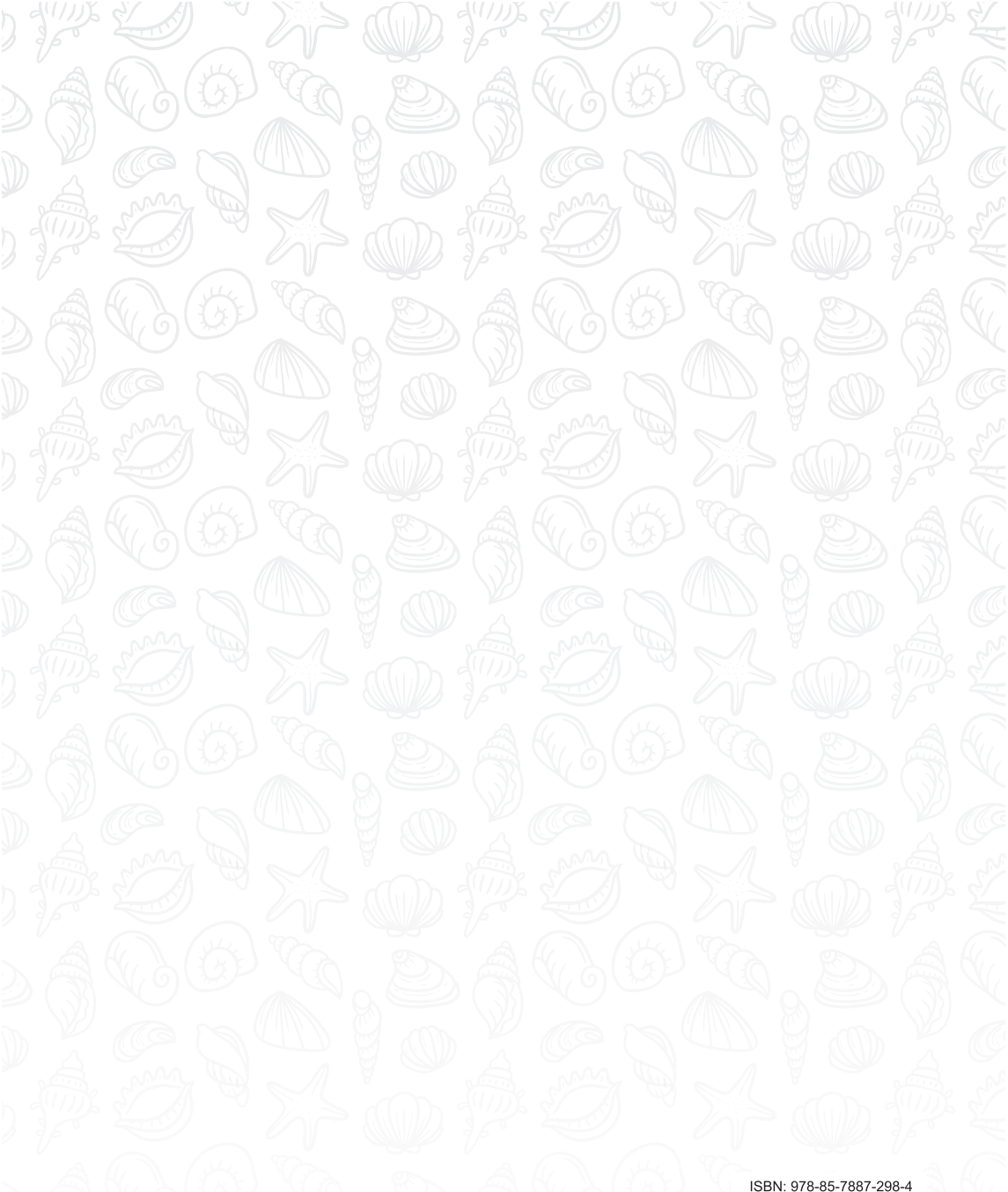
Patrício Nunes Barreiros

Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2458645639404965>>

Rosana Ribeiro Patrício

Professora da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9829835963688503>>

Formato: 150 x 210 mm
Fonte: Myriad Pro, 16 e Minion Pro, 11
Miolo: Off White Tipo Pólen Bold, 90 g/m²
Capa: papel Supremo, 300 g/m²
Impressão: agosto 2016.



Apoio



ISBN: 978-85-7887-298-4



9 788578 872984