



MUIRAQUITÃ

#1

Revista de Letras e Artes
Instituto de Linguística, Letras e Artes
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Muiraquitã: Revista de Letras e Artes

v. 1, n. 1, jan.-jun./2022

Organização do Dossiê: Josiclei de Souza Santos, Suellen Cordovil da Silva

Imagem da capa: Sem título, Lucas Wilm, 2022.

Instituto de Linguística, Letras e Artes

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Av. dos Ipês, s/n. Conjunto Cidade Jardim. Nova Marabá. Marabá (PA).

<https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/muiraquita>

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Instituto de Linguística, Letras e Artes
Muiraquitã: Revista de Letras e Artes

Editores

Prof. Dr. Abílio Pacheco de Souza
Prof. Dr. Gil Vieira Costa
Profa. Dra. Maria Christina da Silva Firmino Cervera
Profa. Dra. Suellen Cordovil da Silva

Design e diagramação

Lucas Wilm

Pareceristas

Alex Santos Moreira
Antonia Pereira Lima
Ivone dos Santos Veloso
Josiclei de Souza Santos
Márcio dos Santos Rodrigues
Talita Sauer Medeiros
Thiago Alberto Batista
Tiago Marques Luiz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Centro de Biblioteca Universitária

Muiraquitã [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto de Linguística, Letras e Artes ; organização do Dossiê: Josiclei de Souza Santos ; imagem da capa: Lucas Wilm. — Dados eletrônicos. — Vol. 1, n. 1 (jan.-jun. 2022). — Marabá, PA: UNIFESSPA, ILLA, 2022.

Modo de acesso:

<<https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/muiraquita>>

Título varia: Revista do Instituto de Linguística, Letras e Artes

ISSN:

1. Literatura - Periódicos. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Jurandir, Dalcídio, 1909-1979 - Crítica e interpretação. I. Santos, Josiclei de Souza, org. II. Wilm, Lucas, il. III. Título: Revista do Instituto de Linguística, Letras e Artes.

CDD: 22. ed.: 805

Catálogo na fonte: Alessandra Helena da Mata Nunes
Bibliotecária-Documentalista - CRB2/586

Sumário

6

Editorial

DOSSIÊ

8

Apresentação

Josiclei de Souza Santos

9

A infância nas interfaces de Dalcídio Jurandir: o jornalista e o romancista

Ivone dos Santos Veloso

19

As vozes narrativas em *Passagem dos Inocentes* de Dalcídio Jurandir: Dona Celeste, uma personagem-narradora

Alex Santos Moreira

35

Walter Freitas e Dalcídio Jurandir: um diálogo modernista

Josiclei de Souza Santos

45

Literatura erótica na Amazônia: as marcas do homoerotismo no conto *Cachorro doido*, de Haroldo Maranhão

Nellihany dos Santos Soares

55

As territorialidades, os corpos afetados e as relações de poder em *Rebanho de pedras*, de Ademir Braz

Airton Souza de Oliveira

65

Uma Amazônia ecodistópica em *Kanopé*, de Louise Joor

Márcio dos Santos Rodrigues, Suellen Cordovil da Silva

ENTREVISTAS

76

***Anuário da Poesia Paraense*: entrevista com Airton Souza**

Airton Souza de Oliveira, Kassia Juliana da Silva Sampaio

CRIAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO

82

Estudos de versificação
Guilherme Aniceto

91

Poemas pandêmicos: ser como palavra profana...
Nicotí

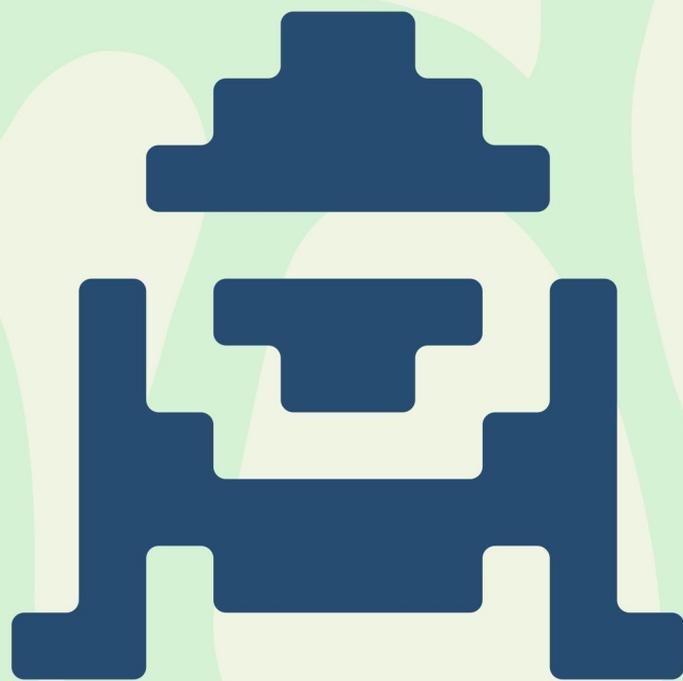
97

Medo de ser, medo de fazer
Lucas Wilm

DOCUMENTOS

109

Morbach, o poeta do nankim!
Líbero Luxardo



Editorial

Muiraquitã: Revista de Letras e Artes é vinculada ao Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Conduzida por professores vinculados às três faculdades do ILLA – Faculdade de Artes Visuais (FAV), Faculdade de Estudos da Linguagem (FAEL) e Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET) – a revista foi criada com o objetivo de registrar e divulgar contribuições científicas na grande área de Linguística, Letras e Artes. Em especial, aquelas produzidas nos cursos de graduação existentes no ILLA, que, no momento, são as Licenciaturas em Artes Visuais, Letras/Inglês e Letras/Português. O nome escolhido para a revista alude à *Muiraquitã: Revista de Letras*, editada em 2012 pela Faculdade de Estudos da Linguagem do então Campus Marabá da Universidade Federal do Pará, que está na origem do ILLA/Unifesspa.

Muiraquitã pretende se constituir como uma plataforma aberta a contribuições produzidas por graduandos, graduados, pós-graduandos e pesquisadores em geral, por meio de chamadas públicas para submissão de trabalhos, para as seções *Dossiê* e *Artigos*. A seção *Dossiê* possui caráter temático, com chamada para submissões em um período específico. Já a seção *Artigos* possui chamada para submissões em fluxo contínuo, aberta a qualquer contribuição dentro do escopo da revista.

Além das seções para submissão e publicação de artigos científicos, *Muiraquitã* também busca trabalhar com seções organizadas pela equipe editorial, diretamente ou por meio de convite a terceiros. Essas seções são *Entrevistas*, *Criação e Experimentação*, *Documentos* e *Traduções*. Em *Entrevistas*, a revista pretende publicar en-

trevistas inéditas e significativas para a área. *Criação e Experimentação* é um espaço para difusão de trabalhos poéticos em artes visuais, literatura e nas interseções entre ambas. Em *Documentos*, busca-se a transcrição de documentos históricos importantes para a área, de maneira a ampliar o acesso a essas fontes e o debate sobre elas. Por fim, *Traduções* é um espaço para a publicação de textos científicos ou poéticos, na língua original e na tradução em língua portuguesa.

Esta edição inaugural de *Muiraquitã* conta com o Dossiê “Emergências do Contemporâneo”, organizado pelo Prof. Dr. Josiclei de Souza Santos (Cleli Souza - UFPA) e pela Profa. Dra. Suellen Cordovil da Silva (ILLA/Unifesspa). Os artigos que compõem o Dossiê são fruto do II Colóquio Interartes: Emergências do Contemporâneo, realizado de 29 de setembro a 01 de outubro de 2021, online, organizado pelo professor Cleli Souza, que à época integrava o corpo docente do ILLA/Unifesspa.

O artigo de Ivone Veloso, *A infância nas interfaces de Dalcídio Jurandir: o jornalista e o romancista*, aborda a produção jornalística e literária do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979), tendo como objeto de análise as representações da infância na Amazônia, sobretudo de crianças das camadas mais pobres da sociedade. Alex Santos Moreira mantém o foco na obra de Dalcídio Jurandir, com o artigo *As vozes narrativas em Passagens dos inocentes de Dalcídio Jurandir: Dona Celeste, uma personagem-narradora*, que investiga a complementação entre os diferentes narradores do livro *Passagem dos inocentes* (1963), com ênfase na personagem Dona Celeste. Ainda dialogando com a obra de Dalcídio Jurandir, Josiclei de Souza Santos apresenta o artigo *Walter*

Freitas e Dalcídio Jurandir: um diálogo modernista, realizando uma análise comparativa entre a obra do escritor do Ciclo do Extremo Norte e a obra poética e musical no álbum *Tuyabaé Cuaá* (1987), de Walter Freitas, investigando as relações entre ambas a partir do conceito de apropriação parafrásica.

O dossiê conta, também, com o artigo de Nellihany dos Santos Soares, *Literatura erótica na Amazônia: as marcas do erotismo no conto Cachorro doido, de Haroldo Maranhão*, que estuda o referido conto do escritor paraense Haroldo Maranhão (1927-2004) para analisar as representações do homoerotismo e da autoafirmação masculina. Airton Souza de Oliveira apresenta o artigo *As territorialidades, os corpos afetados e as relações de poder em Rebanho das Pedras, de Ademir Braz*, discutindo o livro do escritor marabaense a partir do conceito de fronteira, interpretando as representações simbólicas e históricas presentes na obra. Finalizando o dossiê, Márcio dos Santos Rodrigues e Suellen Cordovil da Silva trazem o artigo *Uma Amazônia ecodistópica em Kanopé, de Louise Joor*, em que analisam a narrativa gráfica da quadrinista belga Louise Joor, que apresenta um futuro distópico para a Amazônia, desde uma perspectiva ecológica.

Na seção *Entrevistas*, a presente edição traz como tema o Anuário da Poesia Paraense, em entrevista de Airton Souza (organizador do anuário) para Kassia Juliana da Silva Sampaio (graduanda em Letras/Português na Unifesspa). Airton Souza é escritor marabaense, e desde 2015 edita a

referida publicação, que tem adquirido cada vez mais importância como mapeamento e documentação da produção em poesia realizada no Pará.

Em *Criação e Experimentação*, temos três contribuições realizadas a convite da equipe editorial. A primeira é *Estudos de versificação*, do escritor mineiro Guilherme Aniceto, que junta poemas a parágrafos ensaísticos sobre a forma, a estrutura e o processo criativo de cada um deles. Em *Poemas pandêmicos: ser como palavra profana*, Nicotí (Luis Henrique Carneiro Santos, graduando em Letras/Português na Unifesspa) reúne um conjunto diverso de poemas, produzidos durante o recente período de isolamento social. No ensaio visual *Medo de ser, medo de fazer*, Lucas Wilm (graduando em Artes Visuais na Unifesspa) apresenta desenhos produzidos em abordagens variadas, que exploram ora o gesto espontâneo, ora o preenchimento obsessivo da superfície, junto à estilização e distorção dos personagens representados.

Por fim, na seção *Documentos* trazemos a transcrição do artigo *Morbach, o poeta do nankim!*, do cineasta e escritor paulista Líbero Luxardo (1908-1980), publicado originalmente na revista *Terra Imatura*, Belém, 1940. O texto trata sobre o artista marabaense Augusto Morbach (1911-1981), à época um iniciante, e cujos trabalhos causaram grande repercussão no campo cultural em Belém. A transcrição é acompanhada por Nota Explicativa elaborada por Gil Vieira Costa (docente na FAV/ILLA/Unifesspa), contextualizando o artigo de Líbero Luxardo.

Emergências do Contemporâneo

Josiclei de Souza Santos¹

O dossiê da presente edição da revista Muiraquitã surgiu a partir do II Colóquio INTERARTES, realizado nos dias 29 e 30 de setembro e 01 de outubro de 2021, com o tema Emergências do Contemporâneo. O objetivo do evento foi dialogar sobre a relação da literatura com outras linguagens artísticas, a partir da perspectiva dos diferentes olhares sobre a contemporaneidade. O evento contou com pesquisadores de diferentes instituições de ensino, sendo organizado pelo grupo de pesquisa Representações da Amazônia na Literatura, no Audiovisual e na Canção (GREAMAZONIA), em parceria com o grupo de pesquisa Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (LAESP).

Pensar o contemporâneo exige uma reflexão que o perceba no plural, e com diferentes articulações agônicas e em constante movimento. Essas relações agônicas e provisórias em que a realidade se apresenta demandam que executemos uma virada epistêmica que transcenda o olhar disciplinar rumo ao pós-disciplinar. A consequência dessa virada para a reflexão em relação à arte e à literatura mais especificamente é que estas passariam a ser percebidas não mais em uma divisão por linguagens em mosaico, e sim em processos contaminantes de translinguagens, ou, para usar uma expressão de Deleuze e Guattari, em processos de arte e pensamento nômades. Tal perspectiva sobre arte e a literatura resultou no presente dossiê em textos que articulam a literatura com a música, com as HQs, dentre outros, em um trabalho de reflexão que toca em diferentes temas importantes da contemporaneidade, como a violência, o erotismo, as Amazônias, e outros mais.

1) Professor pesquisador, doutor em Literatura. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Pará.



A infância nas interfaces de Dalcídio Jurandir: o jornalista e o romancista

Ivone dos Santos Veloso

Resumo:

Este artigo destaca a produção jornalística e ficcional de Dalcídio Jurandir (1909-1979), escritor brasileiro que criou o ciclo *Extremo-Norte*, um projeto literário de dez romances, ambientados na Amazônia paraense, e que se constituem, no plano geral, como um grande painel social da região, o que justifica, portanto, o epíteto de “Romancista da Amazônia”. Vale dizer que esse painel estaria incompleto sem a figuração de personagens mirins. Todavia, a categoria infância alcança um relevo ainda maior no projeto literário dalcidiano, o que nos faz pensar que Dalcídio Jurandir também pode ser entendido como um escritor da infância, uma vez que traz, em seus romances, um considerável número de referências e de personagens que se relacionam com essa etapa da vida, concebendo um panorama exemplar a respeito das crianças da Amazônia, sobretudo, no que se refere àquelas mais pobres. Nesta oportunidade, queremos demonstrar que a infância desvalida não é uma particularidade observada apenas em sua ficção, mas também está presente em outros escritos. Assim focalizamos a faceta jornalística do escritor marajoara, trazendo uma reportagem e uma crônica que apresentam e denunciam a pobreza e a desigualdade social no contexto brasileiro, numa época em que ainda pouco se discutia sobre os direitos da criança e dos adolescentes. A partir da crônica *Os Ferrinhos*, também demonstramos como Dalcídio reelabora a história dos Ferrinhos, meninos que capinavam as calçadas de Belém, em *Chão dos Lobos* (1976), oitavo romance do ciclo *Extremo-Norte*. Tal estratégia corrobora a ideia de que a infância na obra dalcidiana não se apresenta somente como matéria, mas como instrumento para a criação, atuando na constituição interna da ficção dalcidiana. Este estudo é resultado de pesquisa bibliográfica e análise interpretativa. Para tanto, revisitamos a hemeroteca digital brasileira, textos do autor e as contribuições teóricas de CANDIDO (2008), FURTADO (2011) e SOUZA (1988).

Palavras-chave:

Dalcídio Jurandir, Infância, Amazônia

Abstract:

This article highlights the journalistic and fictional production of Dalcídio Jurandir (1909-1979), a Brazilian writer who created the cycle *Extremo-Norte* (Far North), a literary project of ten novels set in the Amazon region of Pará, and constitutes, as a vast panel about the region, what justifies the writer being called Amazonian Novelist. It is worth saying that this panel would be incomplete without the figuration of child characters. However, the category of childhood is even more relevant in Dalcídio Jurandir's literary project, which makes us think that Dalcídio Jurandir can also be understood as a writer of childhood since he brings in his novels a considerable number of references and characters that relate to this stage of life, conceiving an exemplary perspective of the Amazonian children, especially regarding the poorest ones. In this opportunity, we want to demonstrate that underprivileged childhood is not a particularity observed only in his fiction, but is also present in other writings. Thus, we focus on the journalistic side of the Marajoara writer, bringing a reportage and a chronicle that present and denounce poverty and social inequality in the Brazilian context, at a time when there was little discussion about the rights of children and adolescents. Based on the chronicle *Os Ferrinhos*, we also demonstrate how Dalcídio reworks the story of the Ferrinhos, boys who used to trim the grass on the sidewalks of Belém, in *Chão dos Lobos* (1976), the eighth novel of the cycle *Extremo-Norte*. This strategy corroborates the idea that childhood in Dalcid's work is not only presented as material, but also as an instrument for creation, acting in the internal constitution of Dalcid's fiction. This study is the result of bibliographical research and interpretative analysis. For this we revisit the Brazilian digital hemeroteca, texts by the author, and the theoretical contributions of CANDIDO (2008), FURTADO (2011), and SOUZA (1988)

Keywords:

Dalcídio Jurandir, Childhood, Amazonia

1. Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia, escritor da infância

Dalcídio Jurandir, escritor brasileiro, nasceu em terras marajoaras, morou em Belém e, após ganhar notoriedade com Prêmio Vecchi- Dom Casmurro dado à *Chove nos Campos de Cachoeira*, fixou residência no Rio de Janeiro, centro de efervescência cultural do país, onde estavam as principais editoras do Brasil e se encontravam políticos, intelectuais, artistas e literatos que buscavam reconhecimento e meios para desenvolver seus projetos pessoais e coletivos.

O fato de Dalcídio Jurandir ter fixado residência no sudeste brasileiro, contudo, não modificou o espaço de representação ficcional que o paraense elegeu para o seu projeto literário, que mais tarde passaria a ser denominado de ciclo *Extremo-Norte*. Desde *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), a paisagem é amazônica, uma Amazônia interiorana apresentada através da vila de Cachoeira e que nos romances seguintes, como *Marajó* (1947) e *Três Casas e um Rio* (1958), vai se adensando até alcançar a vida urbana e suburbana na cidade de Belém, como nos romances *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1973), *Chão dos Lobos* (1976) e *Os Habitantes* (1976). Em *Ribanceira* (1978), último livro do ciclo, inclusive, a figuração espacial alcança uma cidade do Baixo Amazonas, saindo do eixo Belém – Marajó, o que pode ser entendido como mais um indicativo de que esta Amazônia paraense retratada em sua ficção pode ser lida como uma metonímia de uma Amazônia maior, projetando-se em outros espaços amazônicos.

Nesse aspecto, lembremos que a relevância do ciclo *Extremo-Norte*, em grande parte, está na sua forma de figurar a Amazônia para além de uma tradição literária que a representou apenas como paisagem física, com reiteradas imagens da região como “inferno” ou “paraíso perdido”, como espaço mítico ou exótico. A Amazônia dalcidiana cinde e dialoga com essa tradição, trazendo para a cena literária um espaço humanizado, no qual os sujeitos amazônicos, sobremaneira os mais pobres e desvalidos, têm presença, vez e voz. Seus dramas sociais e seus conflitos existenciais são a força motriz que desenvolve a ficção dalcidiana. Dalcídio, assim, cria um grande painel social da região, o que justifica, portanto, o epíteto de “Romancista da Amazônia”.

Vale dizer que esse painel estaria incompleto sem a figuração de personagens mirins. Entretanto, a infância¹ alcança um relevo ainda maior no projeto literário dalcidiano, o que faz pensar que Dalcídio Jurandir também pode ser entendido como um escritor da infância. É verdade, que o escritor paraense não publicou especificamente para público infantil, muito embora, em 06 de março de 1960, a coluna “Literatura em dia”, do jornal curitibano *O Dia*, informe que o Serviço de Documentação do Ministério da Viação intencionava lançar uma série de livros infantis, entre os quais *Um Navio carregado de meninos*, de autoria de Dalcídio Jurandir. Todavia, até o presente momento, não há maiores informações a respeito de tal livro.

De qualquer modo, ainda que Dalcídio Jurandir não intencionasse escrever uma história da infância, ou mesmo publicações direcionadas ao leitor mirim, sua obra ficci-

1) Em *A Infância desvalida em Dalcídio Jurandir: um bulício de crianças picado de risos e gritos* (2019) buscamos demonstrar como a categoria infância é uma chave de leitura possível para uma análise interpretativa do projeto literário dalcidiano.

onal traz um considerável número de referências e de personagens que se relacionam com essa etapa da vida, trazendo à baila diversas figurações da infância desvalida. Dalcídio Jurandir, assim concebe um panorama exemplar a respeito das crianças da Amazônia, sobretudo, no que se refere àquelas mais pobres. Em seu ciclo *Extremo-Norte*, especialmente, nos primeiros cinco romances, o ficcionista brasileiro apresenta uma espécie de memorial da infância, ilustrando suas vivências culturais, seu imaginário, suas narrativas, jogos e brincadeiras, ao passo que denuncia a condição social na qual se encontram: a pobreza, a fome, a exploração do trabalho infantil, o não acesso à educação pública e à saúde.

Tais estratégias, por sua vez, se alinham ao compromisso ético-social do autor marajoara que não oblitera o cuidado estético com suas narrativas literárias. Em seus romances o universo infantil não se restringe apenas à presença de personagens infantis, ou de personagens que rememoram essa etapa da vida, mas também vem à tona por meio da representação do imaginário da criança, o que, em alguns episódios, se insere na própria estrutura narrativa através da incorporação e reelaboração de contos de fada, de mitos, de lendas, de histórias de vida que, de algum modo, se relacionam com o mundo infantil.

Nesse sentido, a lição de Antonio Candido (2008), é extremamente válida para a compreensão que temos sobre a dimensão social no texto literário. Nas palavras do crítico:

[...] podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma dada época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo

historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 2008, p. 16-17).

Nesse contexto, a infância desvalida como fato social no ciclo *Extremo-Norte* se apresenta não somente como matéria, mas como instrumento para a criação, atuando na constituição interna da ficção dalcidiana. Mas, a infância desvalida e o olhar de Dalcídio Jurandir sobre a criança são uma peculiaridade de sua ficção ou também está presente em outros escritos? E ainda: de que modo a infância e as figurações da criança colaboram na construção do projeto literário dalcidiano?

Na tentativa de responder a tais questões e fazer uma demonstração de como comprometimento social e estético estão entrelaçados na obra dalcidiana, nesta oportunidade, focalizamos a faceta jornalística do escritor marajoara, trazendo uma reportagem e uma crônica que apresentam e denunciam a pobreza e a desigualdade social no contexto brasileiro e como isto afeta as crianças, numa época em que ainda pouco se discutia sobre os direitos da criança e dos adolescentes. A partir da crônica, também demonstraremos como Dalcídio Jurandir reelabora a história dos Ferrinhos, meninos que capinavam as calçadas de Belém, em *Chão dos Lobos* (1976), oitavo romance do ciclo *Extremo-Norte*.

2. A infância na escrita jornalística de Dalcídio Jurandir

Para além do romancista, Dalcídio Jurandir também transitou por outros gêneros textuais e literários. Foi poeta, contista, tradutor, roteirista e, como jornalista, atuou como repórter, articulista, ensaísta, cronista, crítico literário, crítico de arte, e, até, como ilustrador.

A trajetória como jornalista inicia precocemente e tem vínculos familiares. Alfredo Nascimento Pereira, pai de Dalcídio Jurandir, mantinha o jornal *A Gazetinha*, em Cachoeira do Arari, e, foi ao lado do irmão, Flaviano Ramos Pereira, que Jurandir tornou-se, aos 16 anos, diretor da revista mensal *Nova Aurora*. Como se depreende, o fato de ter atuado ao lado do pai e do irmão em Cachoeira, conferiu a Dalcídio Jurandir alguma experiência e base para a intensa carreira jornalística que desenvolveria posteriormente.

Em 1928, quando já residia na capital paraense, Dalcídio Jurandir abandonou os estudos em Belém e viajou para o Rio de Janeiro. Sobre essa época, é sabido que trabalhou como lavador de pratos e foi revisor da revista feminina *Fon Fon*, sem receber remuneração. Esse fato nos faz pensar que o jornalismo era para Jurandir uma paixão e uma oportunidade de relações e de aprendizagem, uma vez que, além de ganhar experiência, ali poderia conviver com grandes escritores e intelectuais, que também exerciam o jornalismo. Em 1931, ao retornar à Belém, deu continuidade à atividade jornalística, passando a contribuir com a imprensa paraense, por meio do periódico *O Estado do Pará*, e das revistas: *Escola*, *Novidade*, *Terra Imatura* e a *Semana*.

Em 1941, após ganhar o concurso Vecchi-Dom Casmurro, que promoveu a publicação de seu primeiro romance, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), Dalcídio Jurandir mudou-se para o Rio de Janeiro e o jornalismo, mais uma vez, abriu-se com uma porta de oportunidades para aproximá-lo de grupos de escritores, editores e intelectuais, ao passo, que era uma forma de sobrevivência, como foi para muitos escritores brasileiros. A partir desse momento, suas perspectivas políticas vão se tornando mais explícitas, e o que antes era apenas uma simpatia por ideais esquerdistas, torna-se militância. De acordo com Marli

Furtado (2011), este é um aspecto relevante na sua trajetória jornalística, de maneira que a estudiosa divide a escrita jornalística dalcidiana em dois momentos:

A princípio, parece prático dividir a vida jornalística de Dalcídio Jurandir em dois momentos, ligados as duas grandes cidades em que residiu: Belém, entre 1930 e 1941, e Rio de Janeiro, de 1942 até 1964, ano do golpe militar, quando os poucos periódicos esquerdistas ainda “vivos”, caso de *Novos Rumos*, extinguíram-se. A divisão deve levar em conta em conta os fatos que a Belém corresponde sua iniciação nos campos em que atuou: a escrita literária e jornalística e a militância política. Nesta, foi preso nos anos de 1936 e 1937 por atuar contra o fascismo junto a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Por outro lado, os periódicos com os quais contribuiu não traziam como marca de fundação nenhuma ligação ideológico-partidária, ao contrário daqueles em que colaborou no Rio, a partir de 1941, muitos timbrados pela marca de “imprensa comunista” (FURTADO, 2011, p.83)

Observa-se, conforme o comentário de Furtado, que a escrita jornalística de Dalcídio Jurandir se distingue, a depender da cidade na qual atuou como jornalista. Nesse sentido, ainda que Belém tenha sido o local no qual Dalcídio Jurandir se filiou a Aliança Nacional Libertadora (ANL), na luta contra o fascismo, sendo preso por duas vezes, foi no Rio de Janeiro que sua escrita político-ideológica ganhou espaço. Isso, talvez, aconteça devido ao fato de que nos jornais cariocas o engajamento político era mais evidente. Dentre os jornais cariocas com os quais Dalcídio Jurandir colaborou, destaca-se o jornal *Diretrizes*, o maior jornal de oposição fascista no Brasil.

Quanto ao tema da infância, essa distinção não se aplica. Seja em textos

publicados em periódicos de Belém ou do Rio de Janeiro, o tom de denúncia e crítica às condições sociais em que se encontravam as crianças são permanentes na escrita do jornalista. Para o periódico *Escola: revista do professorado do Pará*, por exemplo, Dalcídio Jurandir assina vários artigos que dissertam sobre o modelo educativo vigente nas escolas, criticando o currículo, os métodos de ensino, a imposição do conhecimento e de disciplina severa. Em um dos textos, a preocupação do autor, como se observa, está em pensar uma educação que considere a natureza da criança, sua alegria e vigor, e ainda, que a criança não seja somente um mero receptor de informações, mas que se possa aprender com ela: “A criança é uma fonte de novos valores morais, resta-nos saber aproveitá-los para a vida. Não oprimi-los [sic] como se faz, aniquilando os impulsos vitais da consciência infantil” (JURANDIR, 1935, p. 30).



Figura 1: Fotografia de Henriques de Mello, que ilustra a reportagem “O presente de natal do pobre é mais carestia”.
Fonte: Acervo da Hemeroteca digital Brasileira (2021).

Em páginas cariocas, a reportagem para o periódico *Imprensa Popular*, em dezembro de 1955, é bastante ilustrativa. Intitulada “O presente de Natal do pobre é mais carestia”, a reportagem que trata da pobreza em uma favela no Rio de Janeiro é focalizada, em grande parte, a partir da situação vivenciada por quatro crianças: Claudenor, Marli, Getúlio e Marilene. Esse foco, inclusive, é reiterado pela fotografia de Henriques de Mello que acompanha a reportagem.

Na fotografia, pouco nítida, dois meninos descalços ganham destaque, enquanto ao fundo, uma mulher grávida e uma menina também estão na escada do barraco. Na legenda, se lê a questão que atravessa a reportagem de Dalcídio Jurandir: Por que não vem o Papai Noel? Tal questão pontuava como a carestia do país não afetava apenas as famílias de trabalhadores e favelados, no que se referia a falta de mantimentos básicos, mas trazia uma outra camada significativa: como a pobreza e a desigualdade social podia afetar o imaginário infantil. Vejamos um trecho:

Getúlio, Claudionor, Marli e Marilene, na escadinha do barraco, olhavam tristes, a mãe que enchia a lata na bica. Elas haviam perguntado de novo e quantas vezes já! Como se fosse um estribilho:
— Mamãe, mamãe quando o papai Noel vem?

A mãe já não respondia mais, a sua desculpa era: - Esperem, filhinhos, o velhinho não demora.

E agora falando ao repórter, a mãe daqueles quatro meninos, confessa:

— Eu fico enganando, enganando, porque nenhum brinquedinho mesmo, posso comprar. Nem um quilo de castanha. (JURANDIR, 1955)

Como é possível observar, a reportagem dá visibilidade às crianças, nomeando-as, trazendo para o centro da

narrativa jornalística a condição social, a voz e a demanda dos filhos daqueles trabalhadores que, às vésperas do natal, preocupam-se com a imaginária visita de papai Noel, que traria os presentes sonhados por eles. Em contraponto, a resposta da mãe reitera a pobreza material em que se encontram, restando-lhe apenas ilúdiolos.

Um aspecto interessante é o fato de como a reportagem se assemelha a um enredo ficcional. E antes que pensemos que isto se deve ao estilo do autor, na realidade, deve-se à linguagem jornalística da época. Até a segunda metade do século XX, escrever uma reportagem ou publicar uma notícia não era simplesmente expor um fato. De acordo com Pompeu de Souza:

Ninguém publicava em jornal nenhuma notícia de como o garoto foi atropelado aqui em frente sem antes fazer considerações filosóficas e especulações metafísicas sobre o automóvel, as autoridades do trânsito, a fragilidade humana, os erros da humanidade, o urbanismo do Rio. Fazia-se primeiro um artigo para depois, no fim, noticiar que o garoto tinha sido atropelado de frente a um hotel. (SOUZA, 1988, p 24)

Tais peculiaridades do jornalismo das primeiras décadas do século XX são importantes para compreendermos como literatura e jornalismo estão imbricados, e se distanciam do jornalismo atual, que, teoricamente, preza pela objetividade e imparcialidade. No caso dalcidiano, a infância na escrita jornalística e ficcional também mantém uma interrelação, sendo mais do que facetas de um escritor, são interfaces de um posicionamento ético e estético que se apresenta por toda a sua produção literária.

3. *Os Ferrinhos em Chão dos Lobos (1976): a infância nas interfaces de Dalcídio Jurandir*

Em outra publicação, datada de 1938, Dalcídio Jurandir dá vez à faceta de cronista, na qual também aparece atento à condição infantil e apresentando um pouco do que será sua escrita literária em favor da infância desvalida. Em *Os ferrinhos*, o ético e o estético se deixam entrever na denúncia que o autor faz do trabalho infantil visto nas ruas de Belém:

O Prefeito Abelardo Conduru fez um bem aos “ferrinhos”. Toda a cidade conhece esses pobres meninos que limpam o capim das ruas calçadas. São os reco-recos que raspam os paralelepípedos, curvados e sujos. Alegres dessa trágica alegria de criança que a miséria obriga a trabalhar.

[...] Muito bem prefeito Abelardo. O senhor não perde com o bem que fez aos ferrinhos.[...] (JURANDIR, 2006, p. 36)

A ironia, como se vê, atravessa o texto e dá o tom da reflexão a respeito das benfeitorias que o poder público concede aos meninos pobres: o trabalho braçal e precoce, quando outras oportunidades lhes poderiam ser dadas para retirá-los da vida miserável que os leva a trabalhar e que levam no trabalho. O epíteto “ferrinhos”, pelo qual são denominados, dimensiona o lugar que aqueles meninos ocupam na sociedade, são apenas peças da engrenagem social de um sistema capitalista que explora a sua miséria. Em outro trecho a crítica é ainda mais contundente e desvela as diferenças sociais:

Para eles não houve infância, não houve jardim onde pudessem brincar. Não possuem livros bonitos para ler histórias, nunca ouviram falar de Papai Noel, nem se deitaram em boas redes onde possam sonhar com as histórias da Ve-

Iha Totonia e um Ali-Babá e seus 40 ladrões.

A vida para eles é estupidamente, monotona real a que se habituaram como pequeninos seres condenados. Pouca gente quer saber se eles têm rins, se ainda brilham uns restos de infância entre eles e se o trabalho lhes veio cedo demais. (JURANDIR, 2006, p. 36)

Dessa maneira, ficam aludidas às desigualdades sociais a partir da possibilidade ou não de vivenciar a infância, esta compreendida, no discurso do cronista, como um período de sonho e de fantasia, marcado por brincadeiras e pelo imaginário popular e literário, mas do qual, entretanto, aqueles meninos-trabalhadores não puderam experimentar. O desnível social, nesse caso, também é demarcado pela própria linguagem que faz distinção entre meninos e moleques: “Não chamo vocês de moleques, como meu coração me pede, não que seja desdouro. O moleque é o coração e o espírito das ruas”, entretanto, é pela mesma linguagem que Dalcídio resgata a igualdade entre os meninos pobres e aqueles “que não necessitam de trabalhar”:

Quero chamar vocês de meninos para que os outros meninos, os que não necessitam de trabalhar na rua como vocês, fiquem lisonjeados, felizes com isso. Sim, porque vocês valem por uma pequena humanidade sacrificada num drama de abandono e de dor que pouca gente sabe... (JURANDIR, 2006, p.36)

Sua escrita, dessa forma, dignifica essas crianças, uma vez que as coloca no centro da narrativa, dando visibilidade aos seus dramas e à condição de abandono social. Seu posicionamento é de solidariedade: “Se eu fosse sentimental, eu diria que tenho pena desses meninos. Não quero ter pena, quero me solidarizar com eles [...] eu escreveria um poema para vocês”. Esse altruísmo do narrador se confunde com o do próprio

autor que desenvolve esteticamente o compromisso ético em denunciar o trabalho infantil. Dalcídio Jurandir imprime um matiz poético à resistência desses meninos e dá um colorido à descrição da ternura e do acolhimento dado às crianças que, ironicamente, é oferecido pela natureza e não pelos passantes.

E quando vocês cantam, na hora do reco-reco, no verão ou no inverno, a cantiga de vocês é uma rapsódia quase em surdina que conta todas as cenas e derrama todas as vozes da pequenina e grande miséria que vocês sabem sofrer com tão dolorosa inocência e tão anônimo heroísmo!

E essa leve cantiga, esse coro de meninos que não são de Viena, mas dos ferrinhos de Belém, humaniza as ruas e faz parar os outros meninos surpreendidos. Cai das árvores uma espécie de ternura que os homens não compreendem. E essa ternura de selva e filha, de sombra de árvore vai envolvendo vocês como um agasalho, vocês curvados e rotos que trabalham cantando... (JURANDIR, 2006, p. 36)

Esse tratamento poético dispensado ao fenômeno social amplia a valorização da infância e das crianças pobres, estratégia que se estenderá aos seus romances. Nesse caso específico, o trabalho precoce dos “ferrinhos” torna-se tão significativo que décadas depois, em *Chão dos Lobos* (1976), o leitor encontrará a reelaboração e o desenvolvimento desta crônica:

[...] Atravessava o Bulevar onde, dobradinhos sobre os paralelepípedos do meio da rua, os ferrinhos de 10 anos catavam capim, reco-reco-reco. Um senhor baixo, corado, paletó e guardachuvas tomava conta deles, como um velho guardador de carneirinhos sujos que pastavam aquele capim por entre os paralelepípedos. [...]

Alfredo olhando. [...]

Até a porta do Liceu chegava o raspar dos ferrinhos na pedra do Largo, rins dobrados ali o dia inteiro, tão bichinhos do chão. [...]

Lá fora o reco-reco-reco dos ferrinhos catando o capim entre os paralelepípedos. [...] Mas, espere, os meninos cantavam? Estão cantando? Cantando, sim, tão desentoadado ali vergados, ou de joelhos, tirando capim, cantavam? Roucos, fanhosos, apelo surdo, gemer dos rins, ou súplica, coro abafado, os carneirinhos cantavam? Ali debaixo do guarda-chuva o velho guardador parecia reger. Com o reco-reco-reco entre os paralelepípedos o cantar feria, doía. (JURANDIR, 1976, p. 24-29)

Nesse trecho, no processo de transfiguração para a ficção o narrador divide com o jovem Alfredo o olhar solidário sobre aqueles garotos, e vai acrescentando elementos que vão intensificando a situação de penúria e desumanização daqueles meninos. A idade deles é declarada, ressaltando a precocidade do trabalho infantil, e o drama é individualizado na história de Candoca, um dos “ferrinhos”, que era vizinho de Alfredo no subúrbio de Belém:

Um dos limpadores morava no Não-Se-Assuste. Mal acabava, ia catar pelo cais um servicinho, ajudar a varrer navios, passar um bom pedaço da noite, escolhendo e separando os bagos do feijão do milho, o arroz do café e com isso trazia um sofrido mantimento para casa nem toda semana. Chegava tarde e aqui, no lamaceiro, à noite devolvia-se ao menino, entretido a soprar a velha flauta rachada, encontrada no aterro do lixo (JURANDIR, 1976, p. 24)

Com a mãe cega e paralítica, Candoca é o responsável por trazer os mantimentos para casa. Um adulto em miniatura que so-

mente recupera sua meninice através de uma flauta rachada. A flauta é índice de encantamento, mas quebrada aponta para a vida desencantada que o garoto leva. É interessante que o sintagma flauta rachada se alia a outras expressões encontradas na crônica e no romance que remetem a metáforas sonoras (rapsódia quase em surdina, apelo surdo, coro abafado, gemer dos rins) que indicam a ideia de ruído quase indistinto e apontam para a tensão da narrativa: dar visibilidade aos invisibilizados, dar voz àqueles que não são ouvidos.

Inclusive, em *Chão dos Lobos* (1976), o “ferrinho” não é apenas observado por Alfredo. A figura daquele menino se torna tão expressiva para o protagonista que este chega a escrever ao pé de uma mangueira, entre os desejos que gostaria de realizar, “1 flauta para o ferrinho” e, na impossibilidade de conseguir um instrumento novo, pensa em consertar-lhe a flauta, chegando a conversar com ele:

— Me dá a flauta por um dia para ver onde se conserta ela, sim? Rachada?

— Esta? Concerto? Rachou, adeus. Vou assim mesmo fazendo que sopro. Já vou, mamãe. Tem uma chave inglesa?

— Pra quê?

— Desatarraxar a flauta.

— Que que vocês cantam quando trabalham?

— Nós? Cantamos. (JURANDIR, 1976, p. 43)

No diálogo, a construção textual é articulada para que o menino tenha voz e seja ouvido, embora sua fala manifeste, ao que parece, apenas aceitação. A flauta, por sua vez, mesmo rachada, é muito simbólica: parece significar que a arte, a música, o canto é uma forma de resistência, de reexistir através da arte, retirando-os, ainda que momentaneamente, da realidade dura do trabalho infantil.

4. Considerações finais

Dalcídio Jurandir, indubitavelmente, merece o epíteto de “Romancista da Amazônia”, uma vez que, no ciclo *Extremo-Norte*, o marajoara concebeu um projeto literário comprometido em denunciar a situação de pobreza da Amazônia paraense, interpretando os dramas sociais e pessoais dos sujeitos menos abastados da região. Entretanto, cremos que o escritor paraense também pode ser entendido como um escritor da infância, visto que a infância e o imaginário infantil são aspectos de relevo na obra de Dalcídio Jurandir, tal qual observamos na sua produção ficcional e jornalística.

Em ambas as facetas do escritor marajoara, a denúncia da condição social em que se encontram as crianças é uma constante. Histórias de vida, exploração do trabalho infantil, imaginário, questões educativas e ensino escolar, são alguns dos temas presentes em algumas de suas colaborações jornalísticas. Esses elementos do mundo externo, por sua vez, também entram na ficção literária dalcidiana, tornando-se elementos estéticos muito significativos, como demonstramos a partir de trechos do romance *Chão dos Lobos* (1976), no qual Dalcídio Jurandir reelabora a crônica “Os ferrinhos”, que, por si mesma, já apresentava o tratamento estético que o autor paraense dava ao fato social que envolve a figura da criança.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*.

10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

FURTADO, Marli. *Dalcídio Jurandir e a Crítica literária para O Estado do Pará*. In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOLANDA Sílvia Augusto de Oliveira;

AUGUSTI, Valéria (org.). *Crítica e Literatura*. Rio de Janeiro: De Letras, 2011. p. 81-98.

JURANDIR, Dalcídio. *Todos nós sabemos que os modernos processos...* Escola Revista do Professorado do Pará, v. 1, n. 5, p. 30-31, set. 1935.

_____, Dalcídio. *O presente de Natal do pobre é mais carestia*. Imprensa Popular, p. 06, dez.1955

_____, Dalcídio. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

_____, Dalcídio. Os “ferrinhos”. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (org.). *Dalcídio Jurandir: Romancista da Amazônia*. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

SOUZA, Pompeu de. *A chegada do lead no Brasil*. Revista da Comunicação, ano 4, n. 7, 1988

VELOSO, Ivone dos Santos. *A infância desvalida em Dalcídio Jurandir: um bulício de crianças, picado de risos e gritos*. 2019. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

As vozes narrativas em *Passagem dos Inocentes* de Dalcídio Jurandir: Dona Celeste, uma personagem-narradora

Alex Santos Moreira

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo analisar o ato narrativo da personagem-narradora Dona Celeste, do romance *Passagem dos Inocentes* (1963) de Dalcídio Jurandir (1909-1979). A obra apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa que concede a voz narrativa às personagens, tal recurso causa a oscilação do foco narrativo, o esfacelamento da narrativa, a alternância temporal e o encaixe de acontecimentos e lembranças das personagens. Desse modo, o leitor tem acesso à confissão dos dramas mais íntimos de Dona Celeste (também apelidada de Cecé), cuja trajetória de vida é marcada por tentativas de transgressão das imposições de uma trágica sociedade patriarcal.

Palavras-chave:

Dalcídio Jurandir. *Passagens dos Inocentes*. Personagens-narradoras.

Abstract:

This article aims to analyze the narrative act of the narrator-character Dona Celeste from the novel *Passagem dos Inocentes* (1963) by Dalcídio Jurandir (1909-1979). The work presents an omniscient narrator in the third person who grants the narrative voice to the characters, this feature causes the narrative focus to oscillate, the narrative torn apart, the temporal alternation and the fitting of events and memories of the characters. In this way, the reader has access to the confession of the most intimate dramas of Dona Celeste (also nicknamed Cecé), whose life trajectory is marked by attempts to transgress the impositions of a tragic patriarchal society.

Keywords:

Dalcídio Jurandir; *Passagem dos Inocentes*; characters-narrators.

Introdução

Publicado pela Martins Editora, que já havia editado dois romances do ciclo *Extremo Norte*¹ de Dalcídio Jurandir (1909-1979), *Passagem dos Inocentes* (1963) segue a trilha das obras anteriores que focalizam a trajetória do menino Alfredo, de sua família e de outras personagens que orbitam o entorno do garoto. Dividido em nove capítulos titulados, o romance alterna, sobretudo nos capítulos dedicados às memórias de dona Cecé, o passado e o presente, imprimindo no enredo da narrativa uma não-linearidade e episódios entrecortados. Acontecimentos pretéritos e camadas de lembranças, às vezes, sem nenhuma ligação direta, são costurados no presente da narrativa. A tessitura do romance – a partir da oscilação do foco narrativo, da alternância temporal, da presença de dois protagonistas, do encaixe dos fatos narrados e das lembranças das personagens – permite o enovelamento entre a história de vida e o destino dos primos Celeste Oliveira e Alfredo Coimbra.

Quanto ao enredo, no quinto romance da saga dalcidiana, temos o segundo momento, no qual Alfredo volta a Belém depois da ruína total da família Alcântara². Agora com 14 anos de idade, o jovem entra em contato direto com a população da periferia da capital paraense. Desse modo, muitos personagens e novos dramas são acrescentados à obra, aguçando a sensação de deslocamento e a percepção das diferenças sociais. Um desses personagens é dona Celeste, prima de Alfredo, que o abrigará depois dele ter passado as férias escolares no Marajó. Dona Cecé, como também é conhecida, ganha destaque por dividir o protagonismo do romance com o primo

e por exercer “[...] o papel de uma figura de mediação entre a cidade de Belém e o seu entorno fluvial, como também entre os bairros dos pobres e dos ricos” (BOLLE, 2012, p. 25).

Passagem dos inocentes é construído sob o signo da transformação e da mudança tanto para Alfredo quanto para dona Celeste. Respectivamente, a passagem da infância para a juventude e da adolescência para a maturidade será projetada nos dois personagens. Os dramas, anseios, desejos e sonhos que dona Cecé teve na juventude parecem refletir a condição atual de Alfredo. Desse modo, o narrador global dalcidiano focaliza simultaneamente o ponto de vista dos dois personagens, acarretando o frequente uso do monólogo interior e do fluxo de consciência que recorrentemente projetam a mulher e o garoto para o passado. Assim, o romance dá vazão ao intenso uso da memória como recurso de focalização e de narração da obra. Diante disso, esse artigo tem como objetivo analisar o ato narrativo da personagem-narradora dona Celeste. É importante assinalar que o ciclo de Dalcídio Jurandir é constituído por um narrador onisciente em terceira pessoa, que chamaremos de narrador global. Esse ser ficcional está presente nos dez romances e gradualmente concede a voz narrativa aos personagens.

Narrador(es) nos romances do ciclo Extremo Norte

O estudo do estatuto do narrador nos romances do ciclo de Dalcídio Jurandir é uma questão pertinente, sobretudo porque a categoria e o seu funcionamento foram

1) O ciclo dalcidiano é composto por dez romances: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Alfredo é o personagem principal da saga. Somente em *Marajó* o garoto é substituído por Missunga, filho de um poderoso fazendeiro.

2) Evento narrado em *Belém do Grão-Pará* (1960), quarto romance do ciclo *Extremo Norte*.

apenas referidos ligeiramente em alguns trabalhos acadêmicos dedicados à ficção dalcidiana (NUNES, 2004; FURTADO, 2010). Diante do caráter abrangente das teorias do foco narrativo, para este artigo, adotamos a tipologia proposta por Norman Friedman (1955), por ser a classificação mais próxima das especificidades da ficção dalcidiana, sobretudo porque essa classificação apresenta de forma mais sistemática os distintos tipos de narrador e as várias dimensões da focalização narrativa por meio das onisciências seletivas (simples e múltipla), do modo narrativo e de recursos como o sumário, a cena e a câmera.

Com efeito, o romance dalcidiano manifesta um caráter genuíno que se traduz em “uma interiorização muito grande” e em “aventuras de uma experiência interior” (NUNES, 2004); as quais enfocarão a precariedade do ser humano diante das incongruências do mundo contemporâneo prefigurada no processo de desrealização e de fragmentação da narrativa, de abolição do tempo cronológico e do espaço e da eliminação das relações de causa e efeito, causando, dessa maneira, o esfacelamento da narrativa (ADORNO, 2003; ROSENFELD, 2015).

Em torno da ficção de Dalcídio Jurandir, o filósofo Benedito Nunes assinala que desde o primeiro livro publicado no início da década de 1940, Jurandir sempre primou “[...] pelo relevo à fala dos personagens [...]” e “[...] pelo uso não só de termos locais e regionais, tantos substantivos, adjetivos e verbos, quanto por expressões coloquiais [...]” (NUNES, 2003, p. 161). O filósofo acrescenta ainda que várias das palavras usadas em *Passagem dos Inocentes* podem ter sido inventadas pelo romancista que:

[...] apoiando-se no imaginário linguístico da região, como, entre outras, nessa rápida coleta, empanemar (de panema), tristição, ralhenta, despaciente, trovoa-

dal, navegagens, esposarana, etc. etc. Assim, as metamorfoses da língua, já trabalho do imaginário linguístico, que sempre responde a uma realidade humana, social e politicamente dimensionada à qual se ata, ingressam largamente, mas principalmente através da fala dos personagens, na fabulação da narrativa e no seu desenvolvimento romanesco (NUNES, 2003, p. 161).

O processo de elaboração da linguagem regional no romance destacado por Benedito Nunes coaduna-se à proposição de Marlí Tereza Furtado e de Maria de Fátima do Nascimento de que a incorporação do imaginário popular através da recolha de narrativas orais paraense dá “[...] respaldo para o aparecimento de narradores populares nas obras, devido à aproximação de Alfredo às pessoas do povo, instigado e sensibilizado por seus problemas” (FURTADO; NASCIMENTO, 2003, p. 134). Isto é, o aparecimento dessas histórias populares na voz dos narradores populares só será possível e mais verossímil a partir da representação da fala local com seu coloquialismo e suas diversas expressões regionais. Seria um retrocesso no legado estético-formal do Modernismo se a narração de histórias contadas propriamente com a voz do povo não incorporasse a variante linguística falada na região.

Retomando a reflexão de Benedito Nunes sobre o quinto romance de Dalcídio Jurandir, o crítico defende que nessa obra há uma “[...] requalificação da narrativa pela linguagem” (NUNES, 2003, p. 162), pois a adesão do narrador à fala das personagens “[...] leva a um grau de máxima aproximação o ato de narrar e a maneira de ver e sentir de cada um deles” (NUNES, 2003, p. 162-163). Ou seja, as personagens-narradoras, a partir de *Passagem dos Inocentes* ganham cada vez mais autonomia como narradoras de seus próprios dramas. De

fato, a afirmação final da crítica de Nunes parece reiterar nossa proposição. Vejamos:

Esse transbordamento dramático, a rigor cênico da ação, é uma polifonia de vozes, decorrente do entrelaçamento dos diversos falares em tumulto, em correspondência com a dilatada envergadura linguística da narrativa. Creio que a partir de *Passagem dos inocentes*, a envergadura romanesca do Ciclo do Extremo Norte crescerá na proporção dessa envergadura linguística da narrativa (NUNES, 2003, p. 164).

Sendo assim, conforme já mencionado, *Passagem dos inocentes* é um romance urdido pelo cruzamento dialógico de memórias, da subjetivação das personagens e do modo dramático. O narrador onisciente em terceira pessoa organiza de forma descontínua e não-linear o enredo da obra, concedendo, em vários momentos, o *status* de narrador a Alfredo, dona Cecé e a outras tantas figuras que aparecem ao longo da narrativa. Assim, o emprego frequente da onisciência seletiva múltipla, focalizando memórias, pensamentos, sentimentos e pontos de vistas distintos, além de imiscuir e às vezes apagar a voz do narrador global, produz um considerável número de vozes narrativas.

Todavia, nessa obra temos a predominância das personagens-narradoras do tipo I, que assumem a condição de narrador, seja por meio do modo dramático ou do memorialismo, elas aparecem em maior número. As principais são: Alfredo, Amélia, Cecé, Cara-longe e Antonino. Por sua vez, as personagens-narradoras do tipo II, que contam histórias encaixadas, são bem menos frequentes, cabendo ao capitão do navio “Trombetas”, contar de forma encaixada a lenda do Vira-Saia, e à Dorotéia, por meio de uma lembrança de d. Amélia, narrar outra versão da fuga da jovem Celeste: “[...] No recordar as passagens contadas por Do-

roteia, d. Amélia até sentia-se aliviada, alívio de tantas coisas de si mesma... Dorotéia bordava fino o acontecimento” (JURANDIR, 1984, p. 64).

Quanto a dona Cecé, ela se enquadra nas duas classificações, isto é, ela é ao mesmo tempo personagem-narradora do tipo I, condutora da narração, e do tipo II, que conta uma história intercalada ao enredo principal. Nesse caso a história contada é a fuga da personagem na juventude. Destaca-se que o relato da escapada a bordo do navio Trombetas, narrado a partir da mescla da voz da mulher e do narrador onisciente em terceira pessoa, alude ao conto de fadas da Gata Borralheira e a um grande número de narrativas do imaginário amazônico. Portanto, as narrativas de seres fantásticos como as Amazonas, a cobra grande, a lara, o Curupira, a Matinta-Perera e o Boto se integram ao drama da jovem Celeste durante a viagem no navio Trombetas cujo nome, propositalmente, parece anunciar o engano e a ilusão da moça.

O título do romance possui uma ambivalência que remete, inicialmente, ao nome verdadeiro da rua onde se localiza o barraco de dona Cecé, mas também pode remeter às mudanças na vida da mulher e do garoto. No caso de Alfredo, é a mudança da infância para a adolescência (por meio da iniciação sexual) e da ilusão de mundo justo para a consciência das contradições humanas, pois ao final do romance o jovem enuncia: “Enterrei mesmo em Santana, na pedra, todos os carocinhos?” (JURANDIR, 1984, p. 284). Lembramos que o caroço de tucumã era uma espécie de amuleto que imaginariamente transportava Alfredo para longe das dores do mundo. Já para Celeste, a expressão simboliza a descida para a miséria, a perda da fortuna da família, o fim do *status* social e dos sonhos almejados para a vida. Outro sentido que pode ser extraído do título do livro, principalmente, a partir da figuração da periferia de Belém, é o choque

da passagem do rural para o urbano em que muitos personagens se deparam, quando migram das cidades interioranas do Marajó (dona Celeste é um exemplo) para a capital paraense, encontrando mais miséria e desamparo.

A atual situação de vida da mulher é ironizada por seu irmão, Leônidas, quando este conduz Alfredo pela degradante rua até a casa onde seria acolhido:

Leônidas, num riso curto, bateu os sapatos, praguejou, tinha estragado o lustro, pago no macarroni do Ver-o-Peso. Mordendo o beijo, pegado na lama, Alfredo olhava. A Inocentes? A Passagem? Mas d. Cecé lá na Areinha, não dizia que nome de Passagem se dava em Belém a trechos calçados, que ligavam ruas, como aquela entre São Jerônimo e Nazaré, a Passagem Amazônia, a Passagem Mac-Dowell?

– Mas não é a Passagem Mac-Donald, Leônidas?

– A Mac-Donald? Ah, o inglês? Celeste imagina muito, é. Queres tirar a lama do sapato? Só lá chegando, se tira. Perdi o lustro do meu neste semelhante calçamento.

[...]

– Não esmorece, caminhante, o tempo é que está danisco. Foi a figuração da Cecé. Aquela minha senhora irmã. E tu não sabias? Sim, lá no Muaná, ao certo não se sabe. Cecé lá é uma coisa, aqui é outra. Cecé, lá, disto nunca diz. Oculta sabias?

[...]

[...] O pé pesava, o sapato uma bolsa de lama, e lama lhe escorria dentro do peito. De repente, a palavra para aquilo tudo: **Covões, Covões** [...] (JURANDIR, 1984, p. 81-82 [grifos do autor]).

É importante observar que dona Cecé já fez a passagem para o lado dos miseráveis, pois durante a árdua caminhada,

Alfredo intui que o local era um dos Covões (espaço habitado pela população mais pobre da cidade) tão temidos por dona Inácia Alcântara, em *Belém do Grão-Pará*. A personagem no referido romance, depois de a família ter caído em um “ostracismo” social em decorrência da queda da borracha e de Antônio Lemos (intendente de Belém, na época), felicitava-se por acreditar que ela, a filha (Emília) e o marido (Virgílio) estavam longe “[...] da sorte dos Resendes, lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões” (JURANDIR, 2004, p. 45).

A propósito da oscilação das vozes narrativas e do uso recorrente de analepses, esses recursos narrativos permitem vislumbrar três facetas distintas de dona Cecé: a primeira é a dona de casa, que acolherá Alfredo, e moradora do empobrecido barraco, cuja feição era mais complacente, “que ralhava, sem ralhar, com o filho” (JURANDIR, 1984, p. 99); a segunda surge por meio da memória: uma jovem Celeste que teve coragem de fugir da família e viajou alguns dias pelos rios da Amazônia idealizando um futuro melhor; a terceira, e última, é a mulher que falseia sua realidade, preocupada com a aparência e que tenta evadir-se do presente, fazendo religiosamente, todas as quartas-feiras, misteriosos passeios nas ruas do centro de Belém.

Dona Cecé, narradora de si própria

Dona Cecé é uma narradora à procura de identidade; seu relato fixa no espaço amazônico as consequências de um tempo-espaço marcado pela força do patriarcado, pelo poder das tradições locais, pela reconstrução das ruínas que encerram em si sonhos, frustrações, expectativas, dando sentido à existência, e pelo peso das contradições humanas. Na confissão e narração de eventos passados, a personagem-narradora atribuirá sentido à própria

vida tentando reconstituir a sua maneira o passado. Essa postura coloca sob suspeição seu ato narrativo, transformando-a em uma narradora não-confiável, uma vez que:

Reconstituía a fuga a bordo segundo seus caprichos e preferências, “como devia ser” ou “era pra ser”, enchendo-se de “se fosse assim”, “se fosse assim”, “se tivesse sido”. Viaja de vários modos, rumos e contratempos, corrigindo, modificando acontecimentos. Alguns pedaços perdiam a nitidez, esfumavam-se, Celeste passava a reaver com a imaginação os fragmentos perdidos, como se neles quisesse captar o melhor de sua aventura (JURANDIR, 1984, p. 101).

A infidelidade da narração, além de ser denunciada pelo narrador global onisciente, manifesta-se também por meio do entrelaçamento do episódio da fuga a mitos e lendas, dando à narrativa um caráter mítico-fantástico. Temporalmente distante do “eu narrado”, dona Cecé, ao recriar sua aventura, emenda-a a outras como: a lenda do boto, na qual as donzelas são arrastadas para o fundo do rio “mundiadas”, leia-se enfeitadas, por seres meio-homem, meio-boto: “[...] faço meu baile nas águas grandes [...]”; a história bíblica de Jonas: “E onde esta baleia me vomita” (JURANDIR, 1984, p. 92); a gata borralheira, aludindo a elementos do conto fantástico como os vestidos, os pés descalços, a carruagem, o baile, etc. Vejamos:

Anos depois, contariam da moça Celeste levada dum baile a bordo, agora na carruagem de ouro sobre as águas. Adiante, meus cavalos marinhos. O barulho do “Trombetas” era um silêncio a mais naquele geral silêncio em que os cavalos iam para o fundo e a carruagem virara espuma (JURANDIR, 1984, p. 95).

O trecho citado integra o processo de rememoração de dona Cecé. Embora a pri-

mazia da voz seja da terceira pessoa, essa voz é da personagem-narradora, pois é ela que prevê sua história sendo contada como um conto de fadas. Todavia tal previsão é apenas uma digressão da narradora que faz questão de enunciar a retomada da narração: “Adiante, meus cavalos marinhos”.

Em acordo com a técnica narrativa empregada por Dalcídio Jurandir nos romances do ciclo Extremo Norte, a personagem-narradora em questão terá sua elocução mesclada a do narrador global dalcidiano, formando um movimento em que este complementa as lacunas da narração daquela. Apesar do entrecruzamento de vozes, predomina a voz da mulher. Em contrapartida, é possível reconhecer a elocução do narrador global onisciente nos momentos que ele sumariza acontecimentos que estavam fora do campo de visão da personagem e usa uma linguagem que descreve de forma mais referencial e objetiva (não fazendo menção a elementos fantástico) os detalhes da viagem a bordo do navio Trombetas:

Foi quando a porta lento abriu-se cheirou café apontou uma bandeja de pão e um marinheiro. Acuada, no mesmo vestido de baile, tão novo na fuga e já agora encardido, Celeste cobriu-se com as mãos, feito nua, crispada. Bandeja na mesa, o marinheiro saiu, a porta bateu. O pão e o café cheiravam a Muaná. Dos azulejos o amarelo da manteiga. O bico do bule fumegando lembrava o pai a encher a xícara... vergou-se, endureceu no silêncio, chorar não. Longo tempo foi (JURANDIR, 1984, p. 98).

O uso de verbos no pretérito perfeito, como “foi”, “cheirou”, “bateu, indicam o ângulo de visão do narrador global dalcidiano temporalmente distante daquilo que está narrando. Além disso, é facilmente reconhecível que essa voz narradora está tratando de uma terceira pessoa, quando enuncia

que a personagem estava “Acuada, no mesmo vestido de baile”.

Por sua vez, em vários momentos, a narradora oscila entre o uso da primeira e da terceira voz narrativa, evidenciando a confissão dos seus tormentos e incertezas durante a juventude e a distinção entre o “eu narrador” e o “eu narrado”. Simulando um diálogo com a jovem Celeste após esta flagrar a mãe em uma cena adúltera entre as bananeiras, a narradora (dona Cecé) parece aconselhar sua versão adolescente (usando verbos na segunda pessoa do presente do indicativo da variante popular falada) que se encontrava em um momento de confusão mental, mas, na verdade, lamenta por não ter denunciado o caso extraconjugal de dona Teodora Oliveira:

Que se passou, Celeste, que se deu, que estás cada vez mais gelada, tiras os sapatos, enfias o rosto entre dois travesseiros, logo te calças, corres do casarão escuro, incerta, meio espavorida. No caminho da casa do Antonino Emiliano? Recuas, ainda tonta, ou mais, vontade de vomitar, nisto a música do baile a bordo, lá está no trapiche o vapor iluminado. Sentas na quina da calçada da igreja e rompes num choro lento, de menina, a menina que desta vez saiu de ti para sempre, as mãos entre as fitas do vestido branco, com as fitas enxugas o rosto. Depois, boquiaberta, na sombra da mangueira, sem saber o que fez, o que fez, a cabeça no chão, ou debaixo do chão, queres entrar na igreja. Fechada. Queres bater os sinos para anunciar aquilo que te parece um horror? As bananeiras cobrem a igreja, as folhas fecham o rio, debaixo das bananeiras o bode e a cabra, o porco e a porca, sem ser vista viu. Sabia. Cravou os olhos nos dois de focinho com focinho. Que viu, viu, sabia ver, tinha boa vista, estavam a um tiro de espingarda. Debaixo das bananeiras. E

esta lhe parecia a sua mais bela noite e já perdida (JURANDIR, 1984, p. 84).

Ao seu modo, a personagem-narradora faz uma confissão de parte da vida que teve na adolescência e apresenta as consequências das complexas tradições familiares e das imposições econômicas e sociais vigentes na sociedade de Muaná que se abateram sobre a personagem. De fato, a rixa existente entre as famílias de Celeste e de Antonino Emiliano impedia o namoro do casal, permitido somente após a intervenção do vigário local; a manutenção do casamento obrigatório pela tradição religiosa e familiar; a falta de liberdade da mulher e a subalternização feminina aos ditames machistas e patriarcais. Portanto: “[...] dona Cecé é uma mulher que tem seus sonhos reprimidos pela sociedade patriarcal em que vivia, por isso assume um papel de destaque ao lembrar suas memórias” (SANTOS, 2005, p. 12).

A partir do corrente memorialismo dona Cecé também relata a história de outra mulher arruinada pelo patriarcalismo, a qual se tornou paradigma, no ângulo de visão da jovem Celeste, do comportamento feminino diante das investidas sexuais dos namorados e amantes. Imiscuindo três tempos – o presente da narrativa, o momento durante a fuga e um período bastante anterior à fuga – a personagem-narradora conta em tom testemunhal, após ouvir do namorado, a história de Anália, moça de família humilde, dotada de beleza destacada e que era sempre aceita nos bailes frequentados pelas famílias abastadas da sociedade de Muaná, apesar de entrar pelas portas dos fundos. Seduzida por Pelágio, um acadêmico de Direito, que foi passar as férias na cidade, Anália enamora-se do rapaz e, com o qual, passa a fazer passeios de canoas. Relembrando, de maneira irônica, o que pensou na época acerca do enlace do jovem casal, a narradora alternando a primeira e terceira pessoa do discurso enuncia:

Eu quis correr: Te guarda, filha de Deus, que este-um aí, por dentro... Mas é meu bom costume não meter-me. Eu sei dizer que o Antonino Emiliano viu, foi uma tardinha, a canoa azul e verde de pelágio, amarrada no paricazeiro, a maré enchendo. Debaixo do paricazeiro, aqueles dois na embarcação. Antonio Emiliano fazia que pescava, muito oculto, no seu casco debaixo dos cipós folhudos, perto das mamoranas. Logo recolheu o caniço, risca na maré, mais que depressa, para cruzar a canoa do Pelágio, antes que esta aproasse na beirada. Então, de pé, no casco roçou rente da borda da embarcação e viu: Anália, no banco, o rosto na mão, a saia ensopada como se tivesse se cortado, e no fundo da canoa, no meio das frutas do paricá um sangue. Pelágio fazia sinal para Antonino Emiliano: o que vê, não viste, bico-bico. Anália, esta, a cabeça era nas duas mãos juntas que tremiam. [...] Anália, a panema, caiu por sentir-se sempre demasiado feliz, de nunca saber seu preço, sua maciez de tão mansa, não era uma oferecida mas de nunca dizer não, pois se dar era sua índole, a doação em pessoa. Mas eu?, Eu, bezeria dos rapazes na fazenda, égua mansa, eu Anália? Conhecer meu corpo só depois do padre e do juiz, aliança no dedo [...] (JURANDIR, 1984, p. 94-95).

A história contada por Dona Cecé é marcada pela violência. Há violência na própria voz da narradora quando ela objetifica Anália, comparando-a a uma “égua mansa”, quando reitera o papel da mulher criada pela tradição cristã que restringiu a liberdade sexual feminina ao casamento e quando demonstra não ter sororidade a outra mulher. Além disso, a cumplicidade de Antonino Emiliano ao acobertar o provável estupro cometido por Pelágio amplia a crueldade da história. Após o abuso, a narradora ainda em tom sarcástico informa que: “[...] Pelágio, este, noutra semana, ra-

paz de família, suas posses, seus estudos no sul, se botou, as pernas no mundo, comeu, adeus” (JURANDIR, 1984, p. 95). Por sua vez, a moça abusada é vista em Belém grávida, triste e, provavelmente, desamparada pela família; uma vez que o desamparo de mulheres consideradas “perdidas” é uma denúncia recorrente no ciclo Extremo Norte, por exemplo, é paradigmática a narrativa de Felícia em *Chove nos campos de Cachoeira*, que cai em desgraça após ser enganada por um suposto namorado e abandonada pela família.

A narrativa de Anália, coercitiva da liberdade feminina, mais a obediência da jovem Celeste às tradições sociais e familiares funcionavam como princípios norteadores da ética e da moral da personagem-narradora na adolescência. Todavia, a descoberta do adultério cometido pela mãe, flagrada em pleno ato sexual entre as bananeiras, gera um conflito em Celeste, que passa a questionar seu papel naquela sociedade, o que a motiva a fugir. A ausência de Antonino Emiliano no baile, impedido de andar por causa da picada de aranha no pé, é apenas um disfarce usado pela jovem para mascarar a verdadeira motivação de sua escapada: o choque de realidade depois da descoberta das contradições humanas.

De fato, a descoberta das contradições humanas, prefigurada no episódio do adultério da mãe, promove a primeira transformação de Celeste, a qual ela confessa, anos mais tarde, no relato da fuga. A narradora mescla seus sentimentos, na época, à descrição da viagem a bordo do navio Trombetas, assim ela vai contando sua angústia, perplexidade e fúria diante da traição da mãe: “Este grito no peito, lhe rói a entranha, a visão e o grunhido nas bananeiras, este caititu que morde e espuma” (JURANDIR, 1984, p. 97). Posta em uma situação limite desintegradora da realidade vivida até ver a cena da mãe debruçada nas folhas de

bananeira, Celeste já embarcada e em plena fuga questiona-se:

Perdi tudo, ou ganhei? Me perdi ou ainda não compreendo? Que fiz eu mesma de mim? Eu sei? Teria perdido a conta do tempo? Algumas horas me faltaram a memória, desmaiei mesmo? Gritei o que vi, grunhi o grunhido das bananeiras, invejosa de não ser eu a porca daquele porco? Delirei? Tive febre, uma febre, a boca me azedou, me doeu, ninguém me tocou? Mas não devo bater na porta, nem gritar, me deixo ficar aqui na espera, não creio que demorem muito e eu sei que esta viagem me lavou, isto aqui me faz sair de mim uma outra pior que seja, mas outra, limpa daqueles retratos (JURANDIR, 1984, p. 97).

Essas memórias são intercaladas ao discurso do narrador global e à voz de dona Cecé no presente da narrativa. Essas recordações acontecem antes de Alfredo e Leônidas chegarem ao barraco da passagem dos inocentes. Nesse momento, o narrador central nos informa que quem recebeu os dois viajantes era a primeira faceta de dona Cecé, a dona de casa e moradora da periferia de Belém, saudosa dos tempos de fartura e de bailes em Muaná, cujas lembranças são os vestidos guardados em uma velha mala.

É interessante notar que a personagem tem nos vestidos, guardados da adolescência, uma espécie de amuleto capaz de evadi-la da realidade, assim como Alfredo tinha o caroço de tucumã na infância. Além do filho, Belorofonte, os vestidos são aquilo de mais valioso e estimado que a dona de casa possuía. Essas peças de roupas transportam-na para a adolescência e para longe do cenário de pobreza onde habitava, mas também delatam a transformação operada em sua vida, pois:

[...] era também como se tivesse levado aqueles vestidos a bordo, na sua fuga,

colando em cada um o selo da viagem. Fechou a mala, folheou o álbum, folheando antes a lembrança da fuga a bordo que ainda agora lhe dá vertigem terror encantamento, na qual se tranca, alheia à barraca, ao marido e filho. “Não fiz esta viagem como era pra ser, dele tinha que voltar outra, que não sou eu”. Voltar sem nenhum vestígio daquela de Muaná, aquela do sobrado e do pé de Antonino Emiliano. Não voltaria nem esta nem a da fuga a bordo, saindo de ambas a terceira, filha da navegação, a Celeste daqueles confins, que não se desencantou. Voltou a que sou eu, não mais a de Muaná nem da viagem, perdido o sobrado e o navio, outra, sim, mas deste buraco (JURANDIR, 1984, p. 101).

A partir do imbricamento e da oscilação da voz do narrador global e da personagem-narradora, dona Cecé parece lamentar que a fuga e a viagem não a transformaram em uma mulher transgressora da ordem social imposta, contrária às separações de classe e à subserviência feminina às vontades masculinas e patriarcais. A Celeste que voltou conformou-se com um casamento arranjado e com uma vida miserável, restando-lhe as lembranças do passado e as ilusões ou utopias do presente que, gradualmente, vão sendo destruídas.

Embora fosse apegada às trivialidades da vida, em breves momentos a narradora demonstra que na adolescência teve consciência das contradições sociais que a circundavam. Dirigindo-se ao seu “eu” passado, ela enuncia que:

Tinhas pelo Amazonas aquela curiosidade bem inocente, que ainda não tiveste pelo Rio, pelo Sul, só mais tarde pela Inglaterra por causa do navio inglês a Muaná chegado. E vias no teu mapa a frota dos teus gaiolas Solimões acima, o vento te trazendo dos castanheiros os ouriços da tua safra, as tuas

plantações de guaraná de onde ouvias a voz dos índios chacinados, e dos teus seringais vazando leite sobre os porões, aquelas tuas estórias e viagens, tão presentes no teu tempo de menina, que diziam das fortunas e desfortunas, dos vestidos de Paris e dos flagelados do Ceará, brinquedos da Alemanha e os curumins defuntinhos no banco das canoas, artistas de Portugal e assassinados no Acre, Manaus nadando em champanha e no sangue dos seringueiros, tudo tão longe, de nunca se apagar, embora apagado para sempre. A visão, essa, do Amazonas, colhida na infância, nunca se desprende dela (JURANDIR, 1984, p. 87-88).

Devemos atentar no trecho acima que o uso dos pronomes possessivos “teu”, “tua”, “teus”, “tuas” e do pronome oblíquo de segunda pessoa “te”, além de identificarem a pessoa a quem a narradora se dirige, causam uma ambiguidade em que não se sabe se “os ouriços da tua safra”, “as tuas plantações”, “dos teus seringais”, “tuas estórias e viagens” são bens que a personagem possuía cumulativamente ou se são partes dela que foram retiradas. Embora a família de Celeste detivesse posses financeiras, elas não chegavam a ser safras de ouriços de castanhas ou plantações de guaraná ou de seringa. Diante disso, esse monólogo interior denuncia como a mulher naquele contexto, assim como a terra, era vista como uma propriedade, um bem venal. A analogia da mulher à terra é apenas uma das muitas contradições sociais da região elencadas pela narradora, que destaca o convívio concomitante das fortunas (a importação de vestidos de Paris, os brinquedos vindos da Alemanha, os artistas contratados de Portugal e outros esbanjamentos da riqueza) e das desfortunas da Amazônia (a leva de flagelados vindos do Ceará, a morte de crianças e o assassinato de trabalhadores nos rincões da floresta).

A personagem-narradora parece sugerir, no monólogo, que a percepção das contradições sociais da Amazônia pela jovem Celeste ficou em um passado remoto, pois a Celeste da fuga a bordo do navio Trombetas é uma adolescente assustada, temerosa se ainda seria capaz de cumprir o papel socialmente atribuído à mulher: casar e constituir uma família.

O mistério que cerca a identidade de dona Cecé é intensificado quando a personagem prefigura como um ser dual e enigmático, que tenta se decifrar a partir da rememoração do passado. Tal qual alguns seres híbridos da mitologia grega, aludidos em determinados momentos da narrativa, como a esfinge, criatura feminina cujo corpo híbrido “[...] tinha forma de um leão alado e seios e rosto de mulher” (HAMILTON, 1992, p. 303), e a Quimera, outro ser mitológico feminino que “[...] tinha corpo de bode, parte dianteira de leão e parte traseira de serpente” (HAMILTON, 1992, p. 197), a personagem dalcidiana é também híbrida, não quanto à sua estrutura física, mas quanto ao seu comportamento, pois ela manifesta posturas e comportamentos ambíguos e contraditórios. Por exemplo, suas lembranças mostram a insatisfação de viver em Muaná, mas quando houve a oportunidade de fugir daquele espaço, ela optou pelo retorno à cidade; outra contradição está no fato de Cecé morar em uma das regiões mais pobres da periferia de Belém, todavia comporta-se como uma mulher da burguesia belenense; e, por último, apesar de Antonino Emiliano ter sido o grande amor da adolescência, na maturidade, após o casamento, “[...] Marido e mulher [...] nunca se entendiam não porque andassem batendo boca ou se contrariassem na maior maciez às razões dum e doutro. Não se entendiam fingindo-se entenderem-se muito bem [...]” (JURANDIR, 1984, p. 184).

Embora narre sua própria história no intuito de se autocompreender, dona Celes-

te não consegue decifrar seus sentimentos e emoções. A narração oscilante entre o ponto de vista da personagem-narradora e o do narrador global mostra uma mulher dividida entre os impulsos sexuais e as normas de uma sociedade que a reprime. Essa repressão leva-a, ora à transgressão, fugindo daquele espaço opressor, ora à obediência da ordem vigente, aceitando passivamente um casamento em “[...] que ela não concordava e nem discordava”. Contudo, é a partir da atuação do narrador global onisciente, complementando informações e episódios ocorridos em torno da personagem, que a tragédia vivida por dona Celeste pode ser mensurada. Pois, apesar das tentativas de resistência, a mulher sucumbe diante das imposições sociais.

Com efeito, a história de dona Cecé constantemente expõe a falta de liberdade feminina no interior da Amazônia. A principal representação da privação de liberdade aparece por meio da repressão sexual. Quando ainda era jovem, Celeste não consegue romper a barreira social quando padre Daniel ameaça deixar o sacerdócio caso a adolescente correspondesse aos seus sentimentos; ela também não consegue concretizar os desejos que nutriu pelo capitão do navio “Trombetas” e muito menos pelo homem que conheceu no Grande Hotel, quando Antonino Emiliano a deixou sozinha, durante as núpcias, para visitar o pai doente. Outro exemplo do aprisionamento de Cecé prefigura na mala, onde estão guardados os vestidos da juventude:

Abriu a mala dos vestidos velhos, a mala da viagem, fechada a chave, a mala de Muaná, a chave guardava no oco do Santo Antônio do pequeno oratório. Vestidos uns bens novos, outros fora de uso, e aqueles que sempre guardou, os de antes da viagem. Vestidos de Muaná. Veio o de renda, recordava um baile nos Albuquerque; este de folhas lhe trazia um passeio com o pai, durante o pas-

seio o pai nem uma palavra; e os vestidos de Muaná. Vestiu o de rendas, recordava um baile de um Muaná perdido, como se em cada um encontrasse a Celeste que pudesse preferir ou substituir, por um instante, por esta da Passagem (JURANDIR, 1984, p. 100).

A mala fechada a chave pode ser lida como um símbolo do meio social limitado em que Celeste vivia e os vestidos ali guardados simbolizam tanto a felicidade de um tempo remoto quanto a opressão e repressão dos desejos: “[...] opressão, porque, ao cobrirem seu corpo, impedem-na de mostrar-se ao outro; de viver seu erotismo” (SANTOS, 2005, p. 45). É interessante destacar o fato de a chave da mala ser guardada justamente dentro de uma imagem oca de Santo Antônio, conhecido pelos católicos como casamenteiro. Aqui, temos tanto a cisão da personagem quanto a denúncia de uma violência institucional instauradora do trágico, pois, a chave escondida dentro do santo representa a proteção e o controle da igreja, uma instituição com longo histórico de repressão do sexo, e o “oco do Santo Antônio” remete à expressão popular “santo do pau oco”, cujo sentido designa a pessoa de caráter duvidoso, sugerindo, deste modo, que Celeste, mesmo sob o olhar vigilante tinha em segredo uma vida sexual ativa. Aliás, é emblemático o momento em que o narrador global e a personagem-narradora alternam-se na narração de um episódio no qual a jovem Celeste inspeciona um vestido azul em busca de uma nódoa:

Apanhou aquele azul: ainda estava bem nela, sim que fora da moda. Este azul... com ele, fingindo ir na ladainha da d. Esmeralda, peguei foi aquele caminho cerrado do Atuaú, um sapo-coró dentro dum pau, um porco me espantou e no escuro, o cigarro aceso, me esperava o Antonino Emiliano. Diaszinhos antes do consentimento das duas famílias, antes do baile a bordo.

Celeste examinou o vestido, ver se ainda tinha a nódoa do lacre, que no Atuí dava muito; assim de azul, naquela noite, muito escuro, sentiu no Antonino um repente... Ela um passo atrás, quis correr, foi preciso que ele rogasse. Celeste, não, te juro... numa voz de culpa e desculpa. Mas sempre gerou um receio, um tanto afastou-se dele, num simples conversar, vendo o cigarro aceso, que queimava rápido, queimava a boca do rapaz. Umas corujinhas, não feio, até brincalhonas, mexericavam. Assim Celeste teve o seu último encontro secreto. Aqui ficou neste vestido. Neste — no peito o pano já se esgarça — se acaba a moça de Muaná. E era também como se tivesse levado aqueles vestidos a bordo, na sua fuga, colando em cada um o selo da viagem (JURANDIR, 1984, p. 100-101).

Na narração da fuga para namorar estaria a prova da santidade oca de Celeste, pois a jovem foge da ladainha para encontrar às escondidas o namorado mantido em segredo. O relato da personagem traz índices da confissão da perda da virgindade naquela noite, uma vez que Cecé menciona que de “cigarro aceso” a esperava o Antonino Emiliano. O “cigarro aceso” pode ser lido como um índice de prazer, já que possui uma conotação sexual. Depois dessa informação o narrador onisciente complementa as informações acerca do episódio dizendo que naquela noite Celeste teve o seu último encontro às escondidas e que naquele vestido azul acabava-se a moça de Muaná.

A maneira fragmentada como a cena é narrada, com avanços e recuos no tempo e com a oscilação das vozes narrativas, tem por função embaralhar a percepção do que se passou na referida noite, pois antes de narrar o encontro secreto do casal, o narrador anuncia que dias antes das duas

famílias consentirem o namoro, Celeste examinou se no vestido, usado na noite da fuga da ladainha e do encontro às escondidas, havia uma “nódoa do lacre, que no Atuí dava muito”. A expressão “nódoa do lacre” apresenta duplo sentido, pode designar uma substância resinosa de uma árvore típica da Amazônia, chamada “Pau-de-lacre” ou “lacre branco” (*Vismia guianensis* (Aubl. Pers.)), e pode se referir à mancha de sangue aparecida no vestido depois do rompimento do hímen durante ato sexual.

Em *Passagem dos Inocentes* o sofrimento feminino prefigura de maneira microestrutural por meio da narração da história de vida de dona Cecé e de maneira macroestrutural a partir da fala de algumas moças, que desejavam fugir de um espaço repressor, semelhantemente, como fez Celeste, mas são agredidas ou repreendidas, e a partir de algumas narrativas encaixadas como a da jovem Anália e a lenda do Vira-Saia. A narrativa popular encaixa-se de forma secundária na narrativa primeira de Cecé, expondo os preciosos vestidos da personagem como elementos de aprisionamento e de conexão do destino trágico da jovem fugitiva e de tantas outras mulheres amazônicas.

A lenda do Vira-Saia é narrada por meio da alternância entre o discurso indireto e o indireto livre, apesar de ter sido contada à Celeste pelo capitão do navio “Trombetas”, “Ele havia contado a lenda, mesmo dito: vamos apanhar a volta do Vira-Saia” (JURANDIR, 1984, p. 151), assim informa-nos o narrador onisciente em terceira pessoa.

Na narrativa, o Vira-Saia é um canal fluvial que liga os rios do arquipélago de Marajó ao Rio Amazonas. A região, segundo os relatos, é assombrada. Por isso, é evitada por muitas embarcações, pois, misteriosamente, os navios mesmo nave-

gando no meio do rio de maneira repentina param. Por mais que usem remos ou forcem as caldeiras e os motores, nada sai do lugar. Depois da parada total, assim menciona o narrador, aos poucos vem da beirada o chamado, o canto suplicante, das moças nuas nadando e clamando por roupas. Alternando o discurso indireto e o indireto livre, o narrador conta que:

Os caboclos estoriavam: Certo aviado do Coronel Belo, no Aturiá, ia passando pela volta num remar maneiro ao gosto da maré e viu pela beirada aquele tanto haver de moça nua nadando. Via a cabeça duma, a outra num salto de bota, daquela o peito e esta de cabelo comprido que parecia uma folhagem. Foi coisa que lhe arrancava a língua, a palavra: Mas são elas... O nome nem lhe veio. Queria remar, quem disse? A canoa, me diz, por que não andava? Rezar, cadê boca? São elas, me valei, Senhora do Perpétuo Socorro. Remo escorrendo da mão, ele via (era?), via, olhou, delírio de febre? O cardume das nuas. São metade peixe? Ou padecentes deste mundo, despejadas dum cemitério velho, comido pela maré? Visões nuas que reclamavam um traje? Noivas, o noivado perdido? Tamanhas pecadoras?[...] Como sempre se fez em tamanha circunstância, o canoieiro virou a calça do avesso, assim vestiu para quebrar o encanto, e do embrulho onde estava o sal e o tabaco, tirou os dois e meio de uma chitinha tão prometida à mulher, medido no Coronel Belo, a troco de semente de ucuúba e um sernambi, e para aquelas nuas faltosas de roupa, em pensamento falou: Tomem aí, talhem daí um vestido, ou cem, conforme vosso poder, é o que eu tenho, que a minha posse não dá pra mais, por isto não, se vistam. Marocas, coitada, com tanta percisão, que nua fique lá no jirau, até que eu apanhe umas outras sementes e tire outro sernambi,

que esse pano era o que ia cobrirzinho ela. Só sei que em lara a Marocas não vai-se virar, Deus me diz. Costurem aí, ou a coruja é a vossa costureira, a jaquiranabóia, as ciganas do aningal? Se sirvam da chitinha, é pano bem pobre, mas me deixem passar, vos peço (JURANDIR, 1984, p. 151-152).

O personagem central dessa história encaixada é um caboclo que, após aviar mantimentos de um coronel em troca de sementes e moluscos, foi surpreendido pelas moças nuas. Para não ser levado ao fundo do rio como um encantado e ter sua passagem pelo rio permitida, ele teve que dar a única porção de tecido de chita prometida à companheira. O narrador onisciente continua contando que quando o tecido foi jogado para as assombradas:

[...] foi a canoa em cima da correnteza e já um estirão longe. Um sono? Um passamento? Puxou um suspiro — rema, meu compadre remo, bota tua sustância na mea mão, no meu peito, não renega — meteu que meteu o remo n'água, pra nunca mais passar ali. Embarcação que não atendesse, não atirasse para elas uma quantidade de roupa, cadê que saía do lugar? Vinha, delas um rouco suplicar, um cantar do fundo, assim ouviam os navegantes, assim falavam os pescadores, corria a estória pelos Estreitos, fazia parte das muitas conversações, as nuas aiando pediam o que vestir; e quanta roupa que se atirava, não saciava a nudez delas? E assim era, se via, na volta do Vira-Saia, bubuiando rente da beirada a porção de roupas, panos de muita intimidade, os votos dos fiéis; era dos navegantes que deixavam, sabiam existir ali um reino daquelas, sempre tão nuas, que nem toda roupa do mundo era bastante (JURANDIR, 1984, p. 152-153).

Devemos atentar que embora o narrador onisciente reproduza a linguagem do caboclo, ele não o faz para atribuir um caráter de incredulidade à narrativa, mas para torná-la crível ao ouvinte, pois o caráter de veracidade da história seria comprovado diante da fala de uma testemunha ocular.

A lenda do Vira-Saia, com as suas assombradas moças suplicantes por vestidos, conecta-se à história da fuga da jovem Celeste, mostrando que as moças nuas, provavelmente, são vítimas de uma série de violências, desde o abandono dos noivos até o desamparo total que pode tê-las conduzido à prostituição e, por conseguinte, à morte fatídica. Lembremos do que acontece à Felícia, em *Chove nos Campos de Cachoeira*, e à Orminda, em *Marajó*, ambas perecem diante da violência instituída na sociedade marajoara. Frisamos que a história do Vira-Saia, isoladamente, não apresenta uma denúncia da tragédia sofrida pelas mulheres marajoaras. A lenda só ganha essa conotação quando é encaixada à narrativa da fuga de Celeste a bordo do navio “Trombetas”, pois quando a embarcação chega ao local, a jovem pede ao capitão que pare o navio na esperança de ver as moças nuas:

Celeste, olhar na beirada, séria; o navio foi sossegando, parando, parou. Em roda os botos fungavam. Dentro d'água, em cima, sentadas nas aningueiras, nos jacarés, deviam de estar as nuas do Vira-Saia? Ou aquelaszinhas dos trapiches, jiraus e estivas de beira-rio, depois que os homens depenavam? (JURANDIR, 1984, p. 153).

Usando o discurso indireto, o narrador global focaliza o pensamento aventado por Celeste acerca da origem daquelas desafortunadas: a jovem parece se questionar se as assombradas não tinham sido moças pobres abusadas por homens nos trapiches, jiraus e estivas de beira-rio. Situação trágica

denunciada no romance a partir da história de Anália e também denunciada em outros romances do ciclo Extremo Norte. Diante disso, a narração da fuga de Celeste ratifica a tentativa da adolescente de escapar de uma sociedade patriarcal fortemente opressora da liberdade feminina.

De fato, a postura da personagem, depois de não ter visto as moças nuas da história popular, reforça nosso argumento:

Celeste retirou-se, o comandante dirigiu-se para o leme, ela correu e lhe pediu que não, ainda não, e foi ao camarote, voltou com os dois vestidos, devagar, estendidos nos braços, reluzentes na sombra do promenade, o seu do baile e o azul da outra, os dois que ela trazia nos braços.

— Mas que vai fazer, menina?

Debruçou-se, e da borda inclinou-se mais, e duas vezes os braços balançou e atirou; lá em baixo, os vestidos abriram-se, na direção das suplicantes (JURANDIR, 1984, p. 154).

A atitude de jogar os vestidos no rio lembra um ritual de passagem, uma espécie de pedido de licença ou permissão, para passar ileso pelas assombrações e ameaças do caminho (como a violência masculina). Entretanto, esse ato também parece manifestar um desejo inconsciente da personagem de se juntar àquelas almas suplicantes, uma vez que ela dá aquilo que possuía de mais estimado, os vestidos de baile. Além disso, depois de livrar-se dos vestidos e de tudo que eles simbolizavam, o narrador relata o alívio e a esperança de Celeste de seguir viagem adiante sem temores, contudo, repentinamente, ela tem uma febre e é surpreendida ao ver que o navio voltava no percurso que já tinha feito. Ao desembarcar, Antonino Emiliano a esperava no cais pronto para casar e Celeste não consegue concretizar a passagem para a liberdade almejada.

Considerações finais

Por fim, destacamos que a alternância entre a voz da personagem-narradora, que conta sua própria história de vida e a voz do narrador global dalcidiano tem por função serem complementares, isto é, aquela confessa os desejos mais íntimos de sua individualidade e este sumariza e descreve ações e comportamentos da própria personagem e de outros seres da narrativa que estavam fora do ângulo de visão da personagem-narradora. Dessa maneira, a trajetória de dona Celeste é marcada por algumas tentativas de transgressão das ordens de uma sociedade patriarcal, contudo, o romance, a partir da incorporação de narrativas populares e da cisão interna da personagem (cujos extremos manifestavam o amor e o respeito à família e a parte mais inconfessável do seu ser), já prenunciava que Celeste sucumbiria às vontades de uma sociedade que usa da religião, da economia, da política e da organização social para oprimir suas mulheres.

De fato, a personagem, empurrada para o casamento, quando inicia a narração do romance já se encontrava desamparada (SANTOS, 2018), pois tinha uma vida inópia na periferia de Belém, que tentava dissimular quando viajava para a cidade natal Muaná. Diante da força desencadeada pelos fatores externos, dona Cecé é destinatária de um grande sofrimento que sela a sorte da personagem, conduzindo-a a um destino trágico: depois que fica sozinha com o filho quando o marido vai atrás de ouro, a dona de casa encerra sua participação no romance.

No romance seguinte do ciclo, *Primeira Manhã*, ficamos sabendo que dona Cecé vive em situação de miséria, conforme relata um diálogo entre Alfredo e a personagem dona Dudu:

– Bem, agora vamos! Não destorça. Me diga, d. Dudu. A senhora cortou aquela

conversa de ontem. Onde a senhora encontrou a d. Celeste? Onde?

– Vou é mandar te benzer a cabeça, não vai passar desta semana [...].

– Primeiro a d. Celeste. Não corte a cabeça da conversa. Onde?

– Comprava carne na viração na Santa Luzia. Com um maço de quiabos na mão. Num vestido tão antigo, só que tu visse. Que o meu, velho é, mas eu sempre sou eu, ela foi aquela. O dela se vê que vestiu a defunta, adeus a moda, tirou do camarote. Pintada. Bem verdade, não estava. Mas o rosto...

– O rosto?

–Tão-tão desmaiado.

– Velha?

– Não, que aquela? Envelhecer? Bote os anos. O desmaio do rosto não descora a formosura dela. Até que parece... Como coisa que ela espera, espera, até que cheque um e veja direito e rente e possa então apreciar o quanto é tão formosa.

– E só? Ia só?

– O Refugio que comprou, pelhanca e osso, até que já fedia, com licença da palavra, Deus não me castigue. Me disse: é prum cachorro. E eu, por dentro: ora mas não mente, infeliz (JURANDIR, 2009, p. 185-186).

O diálogo de dona Dudu revela a tragédia que se abateu sobre dona Cecé. A personagem, após o abandono de Antonino Emiliano, que vendeu o sobrado herdado da família da esposa, caiu em miséria tendo de recorrer a restos de comida para sobreviver e ao uso dos deteriorados vestidos para cobrir o corpo.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Pau-

lo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 55-63.

BOLLE, Willi. Uma enciclopédia mágica da Amazônia? O ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. In: LEÃO, Allison. *Amazônia: literatura e cultura*. Manaus: EUA Edições, 2012, p. 13-37.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933> Acesso em: 12 out. 2021.

FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

FURTADO, Marlí Tereza; NASCIMENTO, Maria de Fátima do. Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: a incorporação estética do imaginário popular. *Moara*, n. 20, p. 131-146, jul./dez., Belém, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3201/3279> Acesso em: 3 out. 2021.

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. Belém: Falangola Editora, 1984.

JURANDIR, Dalcídio. *Primeira Manhã*. Belém: EDUEPA, 2009.

NUNES, Benedito. Os inocentes da passagem. *Matraga*, Rio de Janeiro, p. 159-164, jan.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.p-gletras.uerj.br/matraga/matraga15/matraga15a15.pdf> Acesso em: 03 out. 2021.

NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. *Asas da Palavra*, Belém, v. 8, n. 17, junho de 2004.

SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. *A figuração da mulher em Dalcídio Jurandir: entre o desamparo, a opressão e a transgressão*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11199> Acesso em: 7 out. 2021.

SANTOS, Neilci do Socorro Coelho dos Santos. *Dona Cecé: um feminino singular*, em *Passagem dos Inocentes*, de Dalcídio Jurandir. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.



Walter Freitas e Dalcídio Jurandir: um diálogo modernista

Josiclei de Souza Santos¹

Resumo:

O presente trabalho se inscreve no campo dos estudos interartes, e busca fazer um estudo comparativo entre a narrativa escrita e a narrativa poética cantada, mais especificamente pretende-se fazer um paralelo comparativo entre o álbum *Tuyabaé Cuaá* (1987), de Walter Freitas, em parceria com os poetas João Gomes e Antônio Moura, e o conjunto de dez romances conhecido como *Ciclo do Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, observando como o músico e escritor, a partir da apropriação parafrásica constrói uma obra que dialoga com reflexões e proposições estéticas iniciadas no campo literário, na Amazônia, por Dalcídio Jurandir, aprofundando as mesmas e criando uma voz poética própria, o que torna sua obra ainda um marco criativo da literatura cantada em língua portuguesa. Os romances utilizados neste estudo são *Chove nos campos de Cachoeira*, *Ponte do Galo* e *Primeira Manhã*. Também, pretende-se mostrar como o referido álbum permanece uma provocação de escuta pelas experimentações poéticas de inspiração rosiana, em que o regionalismo é transfigurado literariamente. Como referencial teórico será utilizado o estudo de Affonso Romano de Sant'Anna sobre apropriação paródica e apropriação parafrásica.

Palavras-chave:

Literatura Cantada. Amazônia. Narrativa.

1) Professor pesquisador, doutor em Literatura. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Pará.

Resumen:

Este trabajo se encuentra en el campo de los estudios interart, y busca realizar un estudio comparativo entre la narrativa escrita y la narrativa poética cantada, más específicamente, pretende hacer un paralelo comparativo entre el álbum *Tuyabaé Cuaá* (1987), de Walter Freitas, en sociedad con los poetas João Gomes y Antônio Moura, y el conjunto de diez novelas conocido como *El Ciclo do Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, observando cómo el músico y escritor, a partir de la apropiación de la paráfrasis, construye una obra que dialoga con reflexiones y propuestas estéticas iniciadas en el campo literario en la Amazonía por Dalcídio Jurandir, profundizando las mismas y creando su propia voz poética, lo que hace que su obra siga siendo un hito creativo en la literatura cantada en portugués. Las novelas utilizadas en este estudio son *Chove nos campos de Cachoeira*, *Ponte do Galo* e *Primeira Manhã*. El estudio también pretende mostrar cómo el citado álbum sigue siendo una provocación de escucha por los experimentos poéticos inspirados en la prosa rosada, en la qual el regionalismo se transfigura literariamente. Como marco teórico se utilizará el estudio de Afonso Romano de Sant'Anna sobre apropiación paródica y apropiación parafrásica.

Palabras-clave:

Literatura Cantada. Amazonía. Narrativa.

Introdução

Este trabalho se inscreve nos estudos interartes, mais especificamente será estudado o diálogo entre a literatura e a música, naquilo que se consagrou no Brasil como poesia cantada. E o objeto a ser analisado será o álbum *Tuyabaé Cuaá* (1987), de Walter Freitas. A observação inicial a ser feita é que literariamente a obra referida rasura as divisões de gênero em literatura, juntando o elemento dramático, lírico e narrativo, motivo pelo qual a mesma será chamada de literatura cantada.

Os estudos interartes que aproximam a literatura e a música já possuem um certo desenvolvimento em algumas regiões do país, mas se inicia a passos ainda tímidos na região norte do Brasil. Embora letristas/compositores já tenham recebido premiações literárias de nível nacional e internacional, uma visão ainda disciplinar tem feito muitos pesquisadores não atentarem para as diferentes linguagens em contato com a literatura.

O referido álbum de Walter Freitas já foi objeto de estudo de dissertações, artigos e ensaios no campo da musicologia e de outras áreas das ciências humanas, mas ainda não foi olhado com a devida atenção pelos estudiosos do campo da literatura. A pergunta que Edson Coelho faz no princípio do prefácio do livro *Dezmemórias*, uma das obras de dramaturgia do autor aqui pesquisado, mostra a importância de estudá-lo:

Quem conhece a obra de Walter Freitas? A resposta é certamente uma das mais injustas na arte contemporânea brasileira. Entretanto, basta *Tuyabaé Cuaá*, seu único CD lançado, para incluí-lo entre os mais radicais -senão o mais radical- de nossos compositores-poetas” (FREITAS, 2003).

Um estudo, fora do campo da literatura, que merece destaque, é o de Fábio Castro,

intitulado *Entre o mito e a fronteira* (2011), um trabalho de fôlego sobre as construções identitárias amazônicas na arte durante a década de oitenta em Belém. Mas não obstante a agudeza da análise sobre algumas composições do álbum de Walter Freitas, o pesquisador distancia o trabalho deste e de seus contemporâneos das obras da primeira geração modernista literária paraense. Nesse sentido, o presente trabalho é também uma tentativa de corrigir tal afirmativa, mostrando a estreita vinculação daquele álbum com o primeiro modernismo literário paraense, em especial com o Ciclo do extremo norte, conjunto de romances de Dalcídio Jurandir (1909-1979).

1. Modernidade, tradição e Amazônia

Muitos artistas paraenses de diversas linguagens artísticas têm, desde os fins do século XIX, colocado em suas obras as marcas discursivas sobre a representação do ser amazônico. Essas marcas vêm juntamente com a necessidade de afirmar o caráter moderno das mesmas (FIGUEIREDO, 2001). Esse duplo movimento de afirmação identitária e afirmação do modernismo, a partir do século XX, é uma característica da arte latino-americana e amazônica, em que as representações de uma origem, de uma tradição atávica e de fronteira do capital na Amazônia se inserem. Desse modo, dualidades opositivas comuns nas chamadas sociedades modernas como tradição e novidade, popular e erudito e nativo e estrangeiro não são facilmente aplicáveis à realidade da América Latina, que, segundo Canclini faz parte de uma heterogeneidade multicultural agonística, em que uma modernização deficiente não significou o abandono de signos da tradição, nem uma ruptura radical com a antiga realidade colonial (CANCLINI, 1990, p. 74). Essa característica multitemporal da realidade latino-americana, em que o antigo se mescla ao novo, está presente nas obras de muitos

autores do nosso modernismo brasileiro, e está também presente na obra de Walter Freitas, mas a partir de um filtro inventivo radical, como será visto.

Na Amazônia, a questão da identidade tem se configurado em um tema profícuo, estando relacionada com as construções discursivas sobre a região. Tais construções estão presentes na obra de Walter Freitas, o que fez o músico e escritor ser citado como exemplo para o conceito de “moderna tradição amazônica”, pensado por Fabio Castro. No entanto, o estudo do ciclo romanescos dalcidiano me fez encontrar um problema no encaixe de Walter Freitas no quadro conceitual de Castro. Não se trata de afirmar que a obra de Freitas não possua as características apontadas pelo estudioso; trata-se apenas de mostrar que suas referências literárias o vinculam a uma tradição da qual o pesquisador diz estar a “moderna tradição amazônica” distante.

Segundo Castro, a identidade amazônica presente nas canções de Walter Freitas e outros por ele analisado em seu estudo, inscrever-se-iam, como já afirmado, na moderna tradição amazônica, que seria mais uma construção contemporânea do que uma origem identitária. Não há discordância quanto a está afirmação. No entanto, ao afirmar como marca dessa tradição uma consciência crítica de intelectuais e artistas que gerou a preocupação com a destruição da Amazônia em nome de sua utilização para o projeto moderno nacional, o estudioso diz que a Literatura seria responsável pela consagração da categoria “caboclo”, e

que, diferentemente das gerações modernistas anteriores, a geração que nos idos dos anos oitenta produziu arte não tinha como finalidade uma “aspiração à modernidade”, como supostamente possuiria a geração do nosso primeiro modernismo paraense (CASTRO, 2011, p. 31-32).

2. Dalcídio Jurandir: um romancista para além da fórmula cabocla

Se o discurso do caboclo, fruto do encontro euro-indígena como identidade amazônica parece estar presente na obra de autores como José Veríssimo, no século XIX, e de autores contemporâneos como Márcio Souza e João de Jesus Paes Loureiro, a leitura do Ciclo do extremo norte, de Dalcídio Jurandir, mostra que o autor não aderiu ao referido discurso, como afirma Castro ter sido comum na literatura. Na verdade, Dalcídio Jurandir foi crítico de fórmulas identitárias homogeneizantes, daí sua crítica, por exemplo, tanto à imagem de homem amazônico presente em *O voluntário*, de Inglês de Sousa², feita por meio do que Affonso Romano de Sant’Anna classificou de apropriação parodística (SANT’ANNA, 1991, p. 46), quanto ao cadinho brasileiro e racialmente democrático freyriano³.

No que diz respeito a esse primeiro modernismo aspirar à modernidade, como afirma Castro ser também característica do nosso primeiro modernismo, tal otimismo moderno em relação à Amazônia também não está no ciclo dalcidiano, como mostram diferentes estudos sobre a obra do autor.

2) A primeira pesquisadora a perceber a presença do texto inglesiano em Dalcídio Jurandir por meio da apropriação parodística foi Marli Furtado, em seu artigo *Abgvar Bastos e Dalcídio Jurandir: Vozes modernas na Amazônia Brasileira*, em que a pesquisadora mostra a colagem de uma passagem do conto *O voluntário* no romance dalcidiano *Primeira Manhã* (1967). Revista Brasileira de Literatura Comparada. Nº 25, 2014.

3) A crítica à formulação de democracia racial e mestiçagem em Gilberto Freyre feita por Dalcídio Jurandir foi objeto de estudo na tese *Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro e as Territorializações Afro-Amazônicas Urbanas (da Belle Époque à Década De Trinta)*, mais precisamente no capítulo O Modernismo entre Mestiçagem e Literatura Menor.

Ao contrário, Dalcídio Jurandir ironiza como o discurso moderno surge na Amazônia para atualizar antigas estruturas de desigualdade social, como fica claro nos romances *Marajó* (1947) e na passagem do primeiro romance de Dalcídio Jurandir, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941),

A cerca de arame farpado veio até perto do fundo das casas da rua das Palhas. Então, doutor Lustosa, alto e dominador, abraçando os que o rodeavam e admiravam, disse: [...] — Estão vendo o espetáculo? Vejam! Só a cerca de arame já dá uma idéia [*sic*] do que será o Bem Comum e de quanto Cachoeira vai lucrar. Está bonita a cerca. Já dá um aspecto de civilização, não acham? Já lembra as granjas americanas... [...] A tabuleta apareceu com as letras bonitas, o nome bem 279 desenhado, e aquele dedo esticado, que era uma curiosidade para os moleques de Cachoeira. Estava demarcada a patriótica propriedade Bem Comum. O povo também não decifrava quase nada desse nome (JURANDIR, 1941, p. 278-279).

A ironia presente na passagem diz respeito à propriedade Bem Comum, cercamento de uma área dos campos do *Marajó*, que, sob o verniz modernizante de elevar a vila de Cachoeira à condição de cidade, privaria o povo de uma área antes de uso coletivo. A leitura dos dois primeiros romances de Jurandir nos mostra, portanto, que não se aplica a ele a afirmação de uma aspiração à modernidade.

Ao contrário de diferenciar-se desse modernismo, como no *Entre o mito e a fronteira* é afirmado ser marca dos artistas da década de oitenta em Belém, a obra de Walter Freitas possui uma estreita relação com o primeiro modernismo amazônico, em especial com o ciclo dalcidiano. As origens da descoberta dessa ligação demandam

um recuo temporal. É o que passamos a ler abaixo.

3. *Tuayabaé Cuaá: uma literatura cantada contemporânea*

Há mais de quinze anos eu encontrava em sua casa aquele que, para mim, na época, era o limite máximo em termos criativos na MPB Amazônica. Eu iniciava uma busca por referenciais regionais para a poesia cantada. Meu interesse em entrevistar Walter Freitas se deu pelo impacto da audição do álbum *Tuayabaé Cuaá*. Mais tarde descobriria que não havia sido somente eu que havia sido impactado pela referida obra; músicos pesquisadores já se debruçavam sobre esse álbum.

Eu era ainda um jovem aspirante a pesquisador e estava tentando entender mais a fundo o trabalho poético cantado de Freitas. Da longa conversa que tivemos, uma resposta eu não esqueço. Foi quando eu perguntei quais seriam as suas influências literárias. Ele pacientemente me respondeu que havia duas principais: Guimarães Rosa e Dalcídio Jurandir. O diálogo com aquilo que Candido chamou de transfiguração regionalista rosiana (CANDIDO, 1989, p. 206), era algo que eu já havia notado pela recriação do falar amazônico em termos poéticos, mas a influência de Dalcídio Jurandir, de quem eu já havia lido *Chove nos campos de cachoeira*, não me parecia clara, a não ser pelo motivo amazônico das letras.

Envergonhado por não ter percebido a referência, e sem querer incomodar demais o artista, eu fiquei com a aquela resposta atravessada em mim por muito tempo. Dez anos depois, eu faria meu doutorado estudando a obra *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir, o que me fez querer ler todo o Ciclo do Extremo Norte. Foi então que aquela resposta de Walter

Freitas ficou clara, pois percebi ser aquele álbum um trabalho de literatura cantada contemporânea, em que há o uso da técnica da apropriação, e é essa uma das percepções que compartilho com os leitores neste trabalho.

4. Apropriação parafrásica em Walter Freitas

A ligação de Walter Freitas com o nosso primeiro modernismo já me era perceptível pelo fato de o escritor e músico ter musicado no *Tuyabaé Cuaá a Oração da cabra preta*, presente no livro *Batuque* (1939), de Bruno de Menezes, e que havia, com pequenas variações, sido anteriormente coletada por Mário de Andrade para o livro *Música de feitiçaria do Brasil* (1933). Mas após ler todo o Ciclo do extremo norte, percebi que Walter Freitas havia também colocado várias passagens e imagens poéticas do ciclo dalcidiano em suas composições. Conforme mostrado na primeira nota explicativa deste trabalho, Dalcídio Jurandir já havia utilizado o recurso da apropriação, mas para fins paródicos e questionadores da identidade amazônica. Walter Freitas vai também trabalhar com a apropriação, mas com fins parafrásicos.

A técnica utilizada pelo músico e escritor se enquadra naquilo que Affonso Romano de Sant'Anna chamou de *apropriação parafrásica* (1991, p. 54), tendo sido antes utilizada na literatura brasileira por Jorge de Lima, em seu *A Invenção de Orfeu*. Segundo Sant'Anna, "ao contrário da apropriação parodística, que inverte o significado ideológico e estético do texto, a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual" (SANT'ANNA, 1991, p. 56). É possível perceber, portanto, que o recurso utilizado liga o trabalho de Freitas ao texto dalcidiano. Vejamos alguns exemplos de apropriação parafrásica nas composições do *Tuyabaé Cuaá*.

Na composição *Janataíra* temos o verso "não, mãe do rio, não vai embora com as tuas águas, com as tuas águas". Este verso na verdade é parte do romance dalcidiano *Ponte do Galo* (1971) (JURANDIR, 1971, p. 56). Nas linhas dos parágrafos do romancista transformadas em verso cantado já há o risco da modernidade sobre os rios da Amazônia. Vemos, portanto, que a preocupação com a transformação da Amazônia em ruína já estava presente no primeiro modernismo paraense por meio da obra de Dalcídio Jurandir. Outra apropriação parafrásica do mesmo romance, está na canção *Fruta Rachada*. A expressão "mas se asserene, se asserene", na referida canção, e o próprio título dialogam com esta passagem em que está o protagonista Alfredo

Enum repente a boca-de-abio largase, lhe acena, adeus, correu nem bem sumiu voltou com a saia em cima, como uma bandeja, cheia de maracujás. Os dentes de fora rosto dela aquele beijo gomudo, os dentes falando mais que as palavras, a face de quem agora mesmo apanhou sol, e suada num se dar tão mansinho que ao sobressaltado ia acudindo: mas se asserene se asserene. Que se asserenaram, ela, calada, lhe abria o maracujá lhe dando na boca. (JURANDIR, 1971, p. 71).

Castro guia sua análise orientado pelo libreto presente no álbum de Freitas (CASTRO, 2011, p. 59-62), sem fazer alusão ao fato de o autor ter se apropriado do motivo dalcidiano da fruta como elemento erótico, o que aparece em diferentes romances do referido ciclo romanesco. A partir do texto de Dalcídio Jurandir, Freitas cria seu próprio texto poético.

Quando a apropriação não se dá pelo texto em si, se dá pelas imagens. A primeira imagem dalcidiana encontrada nas composições de *Tuyabaé Cuaá*, e que chamou minha atenção sobre o diálogo da obra

de Walter Freitas com o texto do romancista marajoara foi *Igaçaba*, que me esclareceu sobre a relação do título da canção com o início do texto, “cuia leva a vela/acha o nosso mor’to”. O trecho faz remissão a uma passagem do romance *Marajó* (1947),

As velhas aconselharam a vela de cera dentro de uma cuia que flutuou no rio. Onde parasse, ali estava o corpo do afogado. As montarias vêm e vão com a noite caindo. [...] Uma hora depois, acima do caranãzal, Ramiro sente um peso na tarrafa, quer saltar n’água, mergulhar. [...] — Tás doido, Ramiro. Olha piranha. [...] A montaria avança, Ramiro joga a tarrafa, outras tarrafas se espalham no rio e Ormindá ouve o xoá! da lúgubre tarrafeação, sentada com outras mulheres na beira (JURANDIR, p. 328, 2008).

No referido romance, *Gaçaba* ou *Igaçaba* é um vaqueiro que cai no rio e é devorado pelas piranhas, sendo utilizada a vela na cuia como recurso para encontrar o morto. Mais tarde descobriria que Walter Freitas, que também é dramaturgo e ator, havia adaptado o romance para o teatro. Na canção, ele se vale desse motivo das pessoas que desaparecem no fundo dos rios para criar a sua narrativa cantada, tendo como protagonista o encantado Urutá. Percebe-se, portanto, que a apropriação parafrásica se dá juntamente com uma intensificação das imagens poéticas amazônicas dalcidianas.

5. A literatura cantada de Walter Freitas

Segundo Marcos Napolitano, a sigla MPB é termo guarda-chuva, mais que um estilo musical, e está ligada a uma sociedade urbana, marcada por um mercado cultural massificado. Percebemos também que a MPB em seus motivos poéticos se apropriou do popular enquanto cultura su-

balterna, mas não coincide com essa produção (NAPOLITANO, 2007, 06). Mas se pudéssemos afirmar uma característica dessa MPB, ainda que se trate de um termo guarda-chuva, poderíamos dizer que o trabalho poético com a letra seria uma dessas marcas. Mas há um diferencial entre o texto poético escrito e o cantado da MPB, que, segundo Tatit, seria uma proximidade com a coloquialidade. Desse modo, a canção conseguiria captar conteúdos apenas sugeridos pela letra. Para o músico e teórico, “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p. 09). Essa característica, em que, segundo o estudioso, a fala coloquial sobrevive dentro do canto, e que consagrou grandes cancionistas na MPB, está presente em dois marcos da canção amazônica: Waldemar Henrique, e Paulo André e Ruy Paranatiga Barata, mas não foi esse o caminho escolhido por Freitas, pois em *Tuyabaé Cuaá* temos um narrador/eu poético que canta distante do canto que dialoga com a fala que Tatit afirma ser marca da chamada MPB. Em Freitas temos uma reinvenção poética da fala popular amazônica, aliada a uma música complexa, que cria um efeito de estranhamento. Vejamos agora os elementos desse estranhamento que torna a obra distanciada de outras produções da tradicional poesia cantada da MPB.

6. Vozes amazônicas transfiguradas

Com relação à interação entre letra e música na canção de Walter Freitas, é interessante observar que, diferentemente da poética de Waldemar Henrique, há uma submissão da letra à música que não se limita apenas o seu encaixe na melodia, pois a própria palavra interage com a música como uma espécie de instrumento, chegando a se tornar aquilo que Schafer denomina

de objeto sonoro (SCHAFFER, 1991, p 177), em que a qualidade sonora da palavra é explorada musicalmente. Além disso, o modo como o músico executa as canções se distancia do falar coloquial. No entanto, não quer dizer com isso que a palavra seja desmerecida na obra desse artista, como poderia parecer a uma primeira apreciação dessa afirmativa. Ao contrário, a presença de dois grandes poetas nesse álbum, João Gomes e Antônio Moura, e a própria trajetória literária de W. Freitas, denunciam uma grande ligação com a palavra. O trabalho linguístico e imagético apontam para uma obra complexamente elaborada no que diz respeito à enunciação lírica. Nesse sentido, é possível afirmar que no álbum ora estudado, diferentemente do que aconteceu com a passagem do texto literário do papel para o canto, desde de Vinícius de Moraes, a literatura cantada de Walter Freitas não significou uma transparência comunicacional coloquial. Assim, o trabalho poético e linguístico de Walter Freitas e seus parceiros faz com que, diferentemente da poesia cantada em geral na MPB, o ouvinte tenha que lançar mão do libreto explicativo do encarte, o que torna sua obra híbrida, pois sua fruição se torna auditiva mas também de leitura escrita.

No que diz respeito à recriação poética de um falar amazônico, que tem como fonte de pesquisa o ciclo dalcidiano, vemos uma influência de Guimarães Rosa, que imortalizou o sertão de Minas Gerais com uma escrita que misturava uma fala sertaneja reelaborada poeticamente, com uma profunda reflexão sobre a existência humana. Um exemplo dessas recriações poéticas, em que se destaca, por exemplo, os neologismos está na canção *Tiã Tiã Tiã*. Ela começa com o verso em língua espanhola *Soy brasileño lindo*. Este verso poderia caracterizar uma contradição, pois o sujeito poético se proclama brasileiro, no entanto, o faz na língua que expressa a cultura da maioria de seus países vizinhos. Os elementos representati-

vos da cultura latina e caribenha são mostrados por meio de Neologismos:

Toco tambor' / Também toContigo mam-Burocô / *RumBoleroLero tango e agogô* / ChulambaD'Angola conga nagô nagô/ Burundum /.../ Merengando carimBolando eu vou / No catuMaracasCatá xangô / Quê më guar'da a pele d'África a cor' / Quê më dá Jamayca e eu toco tambor / Badauê (FREITAS; GOMES, 1987).

Aqui temos o tambor, instrumento importantíssimo para a estética musical caribenha e amazônica, com uma forte influência das civilizações africanas. A presença dos estilos musicais mambo, bolero, tango, lambada e merengue, do Rum (bebida dos marinheiros), Rumba e de um país caribenho, Jamaica, também representam a cultura caribenha em meio à cultura amazônica.

Essa multiplicidade de signos de diferentes territórios e temporalidades ao mesmo tempo que se distancia da composição da essencialidade cabocla euro-indígena, se aproxima da perspectiva identitária presente no ciclo dalcidiano. Chama atenção, além da diversidade de ritmos, a construção sonora proporcionada pelos neologismos e seus emaranhados culturais. Esses emaranhados parecem reforçar ou afirmar o caráter híbrido da cultura amazônica. São na verdade manifestação do hibridismo cultural transnacional, como é possível perceber no verso *RumBoleroLero tango e agogô*, ao misturar as palavras Rum, Rumba, Bolero e a expressão Lerolero com o tango e o agogô no mesmo verso.

Além de João Gomes, parceiro em quatro canções do álbum estudado, outro poeta que merece destaque nesse disco é o já referido Antônio Moura. Apesar de se tratar de dois autores diferentes, a convivência e consciência do projeto lítero-musical de

Walter Freitas os fez incorporarem e se afinarem com a linguagem do compositor, dando unidade a essa enunciação poética amazônica nascida da recriação das falas dos habitantes do universo amazônico.

Poderíamos dizer que se trata de uma poesia narrativa ou uma narrativa poética. A rasura entre gêneros literários e entre linguagens artísticas torna possível afirmar de que se trata na maioria das vezes de uma épica polifônica profundamente lírica. O lírico aqui representa um trabalho com uma linguagem que se distancia da fala comum da prosa, pelo trabalho com neologismos como em “urucurumim”, com metáforas como em “afogava a tarde no xibiu”, pelas aliterações e assonâncias “Jurandir ‘remando, juro im mim quë a mata/ Së abriu de toda apois ter’da pena dele”. Nestes últimos versos o próprio romancista marajoara é sugerido como personagem. Estes, dentre outros recursos, são utilizados de tal maneira, que o entendimento do texto chega a depender das referidas notas presentes no encarte do álbum.

Ainda com relação à recriação dessa fala amazônica, temos, por exemplo, o R vibrante marcado pela grafia ‘r e o trema (¨) para marcar a força vocálica que dá um pouco mais de intensidade às semivogais, marcando uma fala da região do baixo Tocantins. Com relação aos recursos da melodia poética moderna temos o constante uso de aliterações e paronomásias, que emprestam mais musicalidade à linguagem. Podemos dar como exemplos o uso de consoantes repetidas ou de sonoridades consonantais próximas.

cuia **leva** a **vela**
acha o nosso mor’**to**
pulo breu da noite
pula prata dos **peixes** do mar’

Pelos recursos criativos acima citados, e decantados vinte e quatro anos desde seu lançamento, e dez anos desde a leitura de

Castro, é possível afirmar que o álbum *Tuyabaé Cuaá* não inventou novas tradições, como afirmou o estudioso; ao contrário, permaneceu um corte na tradição da canção amazônica, talvez ainda não superado. Sua vinculação com a poética dalcidiana o diferencia dos outros textos poéticos analisados em *Entre o mito e a fronteira*, no que diz respeito a um suposto distanciamento em relação ao primeiro modernismo paraense. Assim como Dalcídio Jurandir não fez concessão para ser lido, Walter Freitas não fez concessão para ser ouvido/lido, escapando da fórmula da estilização dos ritmos e da poesia popular, como alguns de seus contemporâneos. A diferença entre *Tuyabaé Cuaá* e as demais produções contemporâneas está relacionada àquilo que Roland Barthes chamou de fruição,

Aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 21).

Podemos perceber, então, que para o autor não há movimento de síntese entre a fricção e o prazer, pois aquele se torna sempre um movimento de violência e de corte sobre este. Acreditamos que a intenção de fruição foi o que esteve na base da criação da obra *Tuyabaé Cuaá*, em que o autor partiu de uma tradição modernista paraense, mas estabelecendo ali um corte radical. Esse corte está relacionado a obras a que o referido autor chamou de texto-limite e que neste trabalho, para nos referirmos a *Tuyabaé Cuaá*, chamamos de obra-limite.

Conclusão

A obra moderna de Walter Freitas se diferencia das marcas comuns à poesia

cantada MPB, configurando-se, portanto, como obra-limite. A busca do novo é um movimento presente em seu processo criacional. No entanto, apesar de ir ao encontro da teoria barthesiana sobre o novo na linguagem artística moderna, a obra de Walter Freitas vai apresentar um diferencial fundamental, porque essa fuga radical para frente, na direção do Novo, é simultânea a um movimento de recriação de uma tradição de memória que enxerga uma diversidade de vozes silenciadas e uma realidade em constante movimento, percebendo a cultura como a constante ação de várias forças interagindo e se recriando. Por ter essa característica, Walter Freitas, partindo de um caminho iniciado por Dalcídio Jurandir, mas encontrando o seu próprio, continua sendo um marco e um corte na literatura cantada amazônica.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. Perspectiva: 1987.
- CANCLINI, Néstor García. *La modernidad después de la posmodernidad*. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *A Nova Narrativa*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CASTRO, Fábio. *Entre o Mito e a Fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001;
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: EDUFPA, 2008.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1991.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*. São Paulo: Martins; Rio de Janeiro: INL, 1971.
- JURANDIR, Dalcídio. *Primeira Manhã*. Belém: Marques Editora, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. 1980, p. 150-164.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos no Pará*. Falta ano. p. 52.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. 4 ed. Ática: São Paulo, 1991.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 1991, p 177.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2.ed. São Paulo, Edusp, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 40.
- FURTADO, Marli. *Abgvar Bastos e Dalcídio Jurandir: Vozes modernas na Amazônia Brasileira*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Nº 25, 2014.
- FREITAS, Walter. *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987.
- FREITAS, Walter. *Dezmemórias: pelos 10 anos de morte de Chico Mendes*, 2003.

Literatura erótica na Amazônia: as marcas do homoerotismo no conto *Cachorro doido*, de Haroldo Maranhão

Nellihany dos Santos Soares¹

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo discutir o conto “Cachorro Doido”, publicado na obra *Jogos Infantis* (1986) do escritor paraense Haroldo Maranhão, analisando, nele, o homoerotismo e a autoafirmação masculina. A obra em questão se deixa enganar por um título que não tem nada de infantil, apresentado por uma epígrafe um tanto quanto provocante, erótica, e que sugere e insinua o que virá nas páginas que seguem, atizando a curiosidade do leitor. Composto por quinze contos que denotam narrativas de iniciação sexual, o autor não economizou na descrição das cenas e no comportamento picante de suas criaturas, pelo contrário, usou e abusou das palavras para que pudesse trazer à tona o comportamento sexual de seus jovens personagens (praticamente crianças), expondo momentos de muita intimidade e de descoberta dos prazeres do corpo. Nos contos de Maranhão, especialmente no conto do *corpus* deste trabalho, verifica-se o interdito, a transgressão, a autoafirmação masculina, como aspectos do percurso erótico, guiados por uma linguagem coloquial muito próxima da realidade. “Cachorro Doido” é uma narrativa de iniciação sexual na qual não há lugar para o amor, mas simplesmente para o ato em si. Embora a aproximação entre os dois sujeitos se dê de forma casual, narrada sutilmente sem maiores complicações, é possível perceber que a mesma pode ser vista como um assédio sexual envolvendo dois adolescentes do sexo masculino. O texto contempla uma abordagem de cunho bibliográfico, partindo de uma leitura crítica da narrativa supracitada, aliada ao diálogo com autores que discutem o homoerotismo. Para concretizar essa pesquisa, faremos uso de um aporte teórico que contempla estudos de BATAILLE (1987), BRANCO (1987), DURIGAN(1986), FRANCONI (1997), PAZ (1994).

Palavras-chave:

Homoerotismo. Autoafirmação. Haroldo Maranhão.

1) Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA); Professora do Instituto Federal do Pará Campus Belém; nellihany@gmail.com.

Erotic literature in the Amazon: the marks of homoeroticism in the tale “Cachorro Doido”, by Haroldo Maranhão

Abstract:

The objective of this article is to discuss the short story “Cachorro Doido”, published in the work *Jogos Infantis* (1986) by the writer from Pará, Haroldo Maranhão, analyzing, in it, homoeroticism and male self-assertion. The work in question is misled by a title that is not childish at all, presented by an epigraph somewhat provocative, erotic, and that suggests and insinuates what will come in the pages that follow, pique the reader's curiosity. Composed of fifteen short stories that denote narratives of sexual initiation, the author did not skimp on the description of the scenes and the spicy behavior of his creatures, on the contrary, he used and abused words so that he could bring out the sexual behavior of his young characters (practically children), exposing moments of great intimacy and discovery of the pleasures of the body. In the stories from Maranhão, especially in the short story in the corpus of this work, the interdiction, transgression, male self-assertion are verified as aspects of the erotic journey, guided by a colloquial language very close to reality. “Cachorro Doido” is a narrative of sexual initiation in which there is no place for love, but simply for the act itself. Although the approximation between the two subjects takes place casually, subtly narrated without major complications, it is possible to see that it can be seen as sexual harassment involving two male adolescents. The text includes a bibliographical approach, starting from a critical reading of the aforementioned narrative, combined with a dialogue with authors who discuss homoeroticism. To carry out this research, we will make use of a theoretical framework that includes studies by BATAILLE (1987), BRANCO (1987), DURIGAN (1986), FRANCONI (1997), PAZ (1994).

Keywords:

Homoeroticism. Self-affirmation. Haroldo Maranhão.

1. Introdução

Haroldo Lima Maranhão nasceu em Belém, em 1927 e lá viveu até 1961, quando se mudou para o Rio de Janeiro, falecendo em 1998, na cidade de Petrópolis. Em meio a esse tempo, também viveu nas cidades de Juiz de Fora e Brasília.

Em seu percurso literário, passou pelos mais variados gêneros, como o conto, o romance, o diário e a novela. Também ingressou no mundo da literatura infanto-juvenil, publicou um dicionário sobre futebol e escreveu uma peça de teatro até hoje não publicada. Seu número total de obras gira em torno de vinte e cinco. Além disso, Haroldo Maranhão também recebeu importantes prêmios durante sua carreira como escritor, entre os quais destacamos o prêmio União Brasileira de Escritores (1981), Instituto Nacional do Livro (1981) e Guimarães Rosa (1980).

A obra de estreia do escritor foi o livro de contos *A estranha xícara* (1968). Anos depois, em 1982 surge seu primeiro e mais importante romance *O Tetranelo del-rei* (com o qual ganhou o prêmio Guimarães Rosa), e dez anos mais tarde é publicada uma de suas mais populares novelas, *Miguel Miguel* (1992), e que também foi seu último trabalho antes de morrer. Senhor de uma prosa de ficção que aborda temas como a saudade, as memórias da infância, o medo, a sedução, o erotismo, o fantástico, o contexto histórico de uma época, entre tantos outros, Haroldo Maranhão não poupava palavras quando tinha que fazer uma autoanálise de sua escrita, como deixa claro no trecho a seguir:

Sempre quis ser um escritor de ficção e me preparei a vida toda para ser um escritor de ficção. Comecei escrevendo muito mal. Escrevia textos de má qualidade e poemas idem. Jamais cogitei publicá-los em volume. E teria como

editá-los sem dificuldade. Eu morava no andar de cima do mais completo parque gráfico de Belém, que pertencia ao meu avô. Nem posso dizer que resisti à tentação porque nunca me passou pela cabeça publicar em livros minhas belíssimas porcarias. Só depois de quarenta anos de idade estreei em volume e desconfio que me precipitei [...] Saber escrever nada tem haver com a gramática. A questão não é colocar pronomes nos lugares supostamente próprios; é colocar as idéias num texto bem barbeado [...] Há que haver um toque leve, um clima de invenção e novidade... (MARANHÃO, 2002, p.8).

2. Sobre *Jogos Infantis* – um livro nada infantil

Um livro que se deixa enganar por um título que, a priori, não tem nada de erótico ou que possa escandalizar os leitores. Mas é certo que a medida que avançamos na leitura, também passamos a compreendê-lo melhor, visto que os tais “jogos” que acontecem com as personagens crianças de Maranhão, associadas à simbologia que envolve a cor vermelha (sexo, sangue, etc.), permite entender melhor a escolha feita pelo autor. No mais, uma epígrafe um tanto quanto provocante, erótica, cuja autoria é de Manuel Bandeira (1886-1968) – poeta que muito se dedicou a escrever poemas eróticos – sugere e insinua o que virá nas páginas a seguir, atizando a curiosidade do leitor: “Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete” (MARANHÃO, 1986, p. 6). Essas são as informações iniciais sobre *Jogos Infantis*, o último livro de contos publicado por Haroldo Maranhão. Composto por quinze contos que denotam narrativas de iniciação sexual, o autor não economizou na descrição das cenas e no comportamento picante de suas

criaturas, pelo contrário, usou e abusou das palavras para que pudesse trazer à tona o comportamento sexual de seus jovens personagens (praticamente crianças), expondo momentos de muita intimidade e de descoberta dos prazeres do corpo.

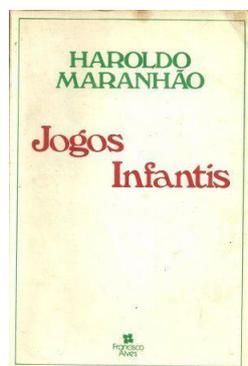


Figura 1: capa do livro, 1ª edição (1986).
Fonte: arquivo pessoal.

Um dos questionamentos iniciais que fizemos sobre a obra está relacionado ao título do livro. Quais motivos teriam levado Haroldo Maranhão a tal escolha? Após a leitura da mesma, encontramos algumas possibilidades de resposta. Uma seria o fato de apresentar personagens muito jovens (crianças) ainda em fase escolar e o fato de abordar descobertas sexuais dessa fase; outra hipótese é a maneira como essas descobertas assemelham-se com as brincadeiras típicas da infância, como é o caso do jogo “salada mista”; ou ainda, por apresentar muitas palavras que fazem parte do vocabulário infantil, atreladas ao uso de diminutivos (peitinho, cabelinho, nuinho, picolé, sorvete, bilu-bilu, laguinho...). Lembrando que são apenas possibilidades advindas de nossa leitura individual.

Detalhe importante é o narrador de cada conto. Ele é sempre o personagem principal que presentifica um passado e procura manter com o leitor uma relação de cumplicidade, principalmente porque conta sua história na primeira pessoa do singular, de acordo com o seu ponto de vista e com os fatos vivenciados outrora.

Um outro ponto muito pertinente, no livro, é o interdito, pois as descobertas sexuais dos personagens se dão com parceiros “convencionalmente” proibidos pela sociedade (uma prima, um amigo, a empregada, a professora, uma amiga mais velha da mãe...) e em momentos em que os mesmos estão sozinhos em casa, sem nenhum responsável por perto.

No mais, nada do que for dito aqui é capaz de mostrar a riqueza de temáticas e possibilidades que *Jogos Infantis* tem a oferecer ao leitor. Sua leitura é indispensável, necessária, pois somente através do contato direto com ela, poderemos, enfim, saciar a sede de nossa curiosidade e experimentar as sensações advindas de suas páginas.

3. O erotismo (ou não) de *Jogos Infantis*

Antes de iniciarmos a análise é importante salientar o que entendemos e conceituamos por erotismo. Sendo assim podemos começar ressaltando que:

As obras (literárias que), a partir do sexo, abordam outros motivos e, por fim, transcendem o caráter exclusivamente sexual são consideradas eróticas, literárias. Isso nos remete mais uma vez a Georges Bataille com sua definição da experiência erótica como transcendência da experiência sexual rudimentar, animal (BRANCO, 1985, p. 18)

Ou seja, o erotismo “deve ser compreendido, pois, como fenômeno cultural, impulso consciente em que nos lançamos na tentativa de transcender os limites da existência” (BRANCO, 1985, p. 17). Em outras palavras, o erotismo implica não só na questão da sexualidade, mas nas questões do ser e do social. Assim quando falamos do erótico estamos observando o homem

histórico, a sua inserção no social, as relações humanas.

Para Georges Bataille “o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal” (BATAILLE, 1987, p.20). Já na visão de Octávio Paz o erotismo

é uma poética corporal e a poesia é uma erótica verbal[...]O erotismo não é mera sexualidade animal: é cerimônia, representação, sexualidade transformada: metáfora[...]Sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações daquilo a que chamamos vida. [...]O mais antigo dos três, o amplo e básico, é o sexo. O sexo é o centro e o fulcro desta geometria passional[...]O erotismo é exclusivamente humano[...]O erotismo não imita a sexualidade, “é sua metáfora”. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora[...]O erotismo é invenção, variação, incessante; o sexo é sempre o mesmo[...]Dupla face do erotismo: fascinação diante da vida e diante da morte[...] O erotismo é, antes de tudo e sobretudo, sede de ser outro. E o sobrenatural é radical e supremo ser-se outro (PAZ, 1994, p. 12-20).

Para Durigan (1986) no texto erótico o leitor apreende um conhecimento sobre o prazer, o que demonstra o texto erótico como uma representação de formas de prazeres e sensações. Por isso, entendemos o erotismo como sendo a busca psicológica da realização das fantasias, o que pode ser definido ainda como sexualidade transfigurada pelas imaginações e pelo desejo, sendo o impulso sexual uma tentativa de buscar a realização das fantasias psicológicas presentes nos desejos sexuais transfigurados pelas imaginações de uma personagem, ou de um eu-lírico.

4. Homoerotismo... Uma Face do desejo homoerótico

O uso do termo “homoerotismo” em nosso trabalho fundamenta-se no exposto a seguir por Jurandir Freire Costa, escritor responsável pela retomada desse termo em nossos dias:

Teoricamente, como procuro mostrar, homoerotismo é preferível à “homossexualidade” ou “homossexualismo” porque tais palavras remetem a quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem à idéia do “homossexual”. Isto significa, em breves palavras, que toda vez que as empregamos, continuamos pensando, falando e agindo emocionalmente inspirados na crença de que existe uma sexualidade e um tipo humano “homossexuais”, independentes do hábito linguístico que os criou. Eiticamente, sugiro que persistir utilizando tais noções significa manter costumes morais prisioneiros do sistema de nomenclatura preconceituoso que qualifica certos sujeitos como moralmente inferiores pelo fato de apresentarem inclinações eróticas por outros do mesmo sexo biológico. Ora, com base em outras convicções, sustento que não temos nem motivos éticos nem teórico-científicos consistentes para defender a legitimidade dessas opiniões. Nesse tópico, advirto, além do mais, que a carga de preconceitos contida no uso de palavras como “homossexualismo” ou “homossexual” é autônoma em relação à intenção moral de quem as emprega. A questão, portanto, não é a de saber qual a crença moral que cada usuário destas noções possui, mas a de mostrar que consequências éticas elas acarretam ou que limites são impostos ao que podemos saber sobre o problema, quando nos limitamos a entendê-lo do modo convencional (COSTA, 1992, p. 11).

Como observamos, o homoerotismo surgiu no final do século XIX e início do século XX. Este termo foi usado pela primeira vez por Sandor Ferenczi psicanalista húngaro para discutir a homossexualidade evocando uma posição entre erotismo e sexualidade; o presente termo é preferível à “homossexualidade” ou a “homossexualismo”, pois acredita-se que estes remetem a um pensamento calcado em um sistema preconceituoso que se acha no direito e dever de considerar moralmente inferiores as pessoas que apresentam inclinações pelo mesmo sexo biológico.

Prefiro a noção de homoerotismo à de “homossexualismo” por três principais razões. A primeira é de ordem teórica. Diz respeito à maior clareza que proporciona o uso do primeiro termo e não dos termos convencionais de “homossexualismo” e “homossexualidade”. *Homoerotismo é uma noção mais flexível* e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented*. [...], interpretar a idéia de “homossexualidade” como uma essência, uma estrutura ou denominador sexual comum a todos os homens com tendências homoeróticas é incorrer num grande erro etnocêntrico. Penso que a noção de homoerotismo tem a vantagem de tentar afastar-se tanto quanto possível desse engano. Primeiro, porque exclui toda e qualquer alusão a doença, desvio, anormalidade, perversão etc., que acabaram por fazer parte do sentido da palavra “homossexual”. Segundo, porque nega a idéia de que existe algo como “uma substância homossexual” orgânica ou psíquica comum a todos os homens com tendências homoeróticas. Terceiro, enfim, porque *o termo não possui a forma substantiva que indica identidade*, como no caso do “homossexualismo” de onde derivou o substantivo “homossexual” (COSTA, 1992, p. 21-22).

Portanto, o desejo homoerótico é o “impulso” ou força de atração que faz com que um indivíduo de um sexo sinta a “necessidade” de unir-se a outro do mesmo sexo, podendo ser essa união apenas sexual, portanto, mais específica. Em contrapartida, temos a expressão “homoafetividade”, usada mais comumente para falar do afeto e do desejo erótico que existe nos mais variados tipos de relações, inclusive nas relações entre iguais. Nossa intenção é esclarecer a diferença entre esses termos, pois o que encontraremos no conto que é nosso objeto de análise – “Cachorro doido” – é uma relação homoerótica entre pessoas do mesmo sexo, na qual não existe lugar para a afetividade (amor), e até mesmo por se tratar de uma narrativa de iniciação sexual entre dois colegas de escola que acabaram de se conhecer, o amor é inexistente. O ato sexual em si é o que importa.

Diante do exposto, em “Cachorro Doido” o homoerotismo é configurado como uma relação entre “homens”, em que a masculinidade e não o afeminamento é a base sobre a qual se constrói o companheirismo que se estabelece entre os dois parceiros.

5. Sobre “Cachorro Doido”

À primeira vista, o conto de Haroldo Maranhão pode parecer chocante, afinal estamos diante de uma narrativa que pode ser vista como um assédio sexual envolvendo dois adolescentes do sexo masculino; porém, a forma sutil como tal aproximação é narrada nos faz desconstruir essa ideia inicial. O apelo erótico existente entre dois meninos é evidente, e vai tomando maiores proporções à medida em que a convivência é estabelecida.

Aos moldes de *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, e “Frederico Paciência” (Contos Novos, 1947), de Mário de Andrade, “Cachorro doido” também traz um elemento

novo às narrativas homoeróticas produzidas anteriormente na literatura brasileira: as relações homoeróticas entre adolescentes, tendo como pano de fundo o ambiente escolar. Lugar destinado à educação dos jovens e que tem normas a seguir, a escola, normalmente, costuma ser o espaço ideal para as primeiras amizades, ou seja, um lugar muito propício para as descobertas sexuais. É nesse ambiente que os protagonistas Luizinho e Carlão vão se tornar “amigos”.

Logo no início da narrativa Carlão (que é personagem-narrador) comenta: “No primeiro dia de aula, a gente vê logo quem vai ser amigo da gente e quem não vai [...] basta só olhar as caras. Pois foi só bater o olho que vi que o Luizinho era um menino bom, e era” (MARANHÃO, 1986, p.15). Carlão, por intermédio do olhar, mede a empatia daqueles que julga estarem aptos ou não em estabelecer um vínculo de amizade, amizade esta que aqui pode ter um sentido ambíguo (amante). E assim escolheu Luizinho, pois o identificou como um bom menino, característica esta que é reforçada pelo narrador, e da forma como foi utilizada, reflete insinuações por parte dele: “[...] Luizinho era um menino bom, e era” (idem, grifo nosso).

Desde o primeiro dia de aula Luizinho é criticado por Carlão por causa da sua pouca virilidade. O primeiro encontro é marcado por uma conversa em que fica patente a importância que a imagem de virilidade e masculinidade do macho dominador tem para a sobrevivência no mundo competitivo e cruel da escola. Carlão, menino caracterizado por ser brigão, agressivo e cujo vocabulário é repleto de palavrões, reforça o estereótipo do masculino nas sociedades ocidentais.

Diante de tal conduta, Carlão tenta, insistentemente, auto afirmar sua masculinidade ao longo da narrativa. A pri-

meira atitude de Carlão é aconselhar que Luizinho adote o nome Luiz, pois o uso do diminutivo “marca” de forma negativa o “macho” que ele representa; ou ainda Luizão, mas acredita que este não condiz com a aparência do amigo, e acaba sugerindo, por fim, o apelido “Cachorro doido”, pois acredita que é um apelido que remete à medo:

[...] acaba com essa merda de Luizinho que tu fica marcado. É Luiz.[...] Esse troço de Luizinho tu deixa pra casa que aqui a turma é de morte[...] E se alguém te chamar de Luizinho, alguém que te conheça de fora, tu responde: “Luizinho é este aqui!” E agarra os co-lhões, que o sujeito vê logo que tu és de pouquíssima conversa[...] Luizão não combina com o teu corpo, que tu é magro pra caralho. [...] E cachorro doido hein? Putá merda, quem é que não tem medo de cachorro doido? Taí. Tou achando melhor [...] daqui a pouco esquecem essa porra de Luiz e só te chamam de “Cachorro doido” (MARANHÃO, 1986, p.16-17).

No discurso de Carlão fica evidente o quanto a virilidade masculina é importante desde a infância. A personalidade do personagem fica evidenciada nas passagens a seguir: “[...] podes deixar, que eu compro as tuas brigas. Sou muito bom de porrada [...] Se me chamam 'Carlos' me sinto fraco. Agora, se me chamam 'Carlão' o sangue ferve, me transformo num touro” (MARANHÃO, 1986, p.16).

O ato de nomear o outro não é uma simples brincadeira ou vaidade de Carlão, pelo contrário, é só mais uma maneira de afirmar a sua postura máscula, porque nomear algo ou alguém é dominar; está relacionado ao poder que o outro exerce sobre esse algo ou alguém. Sobre o ato de nomear, J.L. Austin (1976) explica que as posições de quem nomeia e do que é nome-

ado devem ser obedecidas, e essas posições revelam quem tem poder e autoridade para nomear e quem, ou o que, está subordinado a esse poder. Aliás, falando em poder, Rodolfo Franconi, em sua obra *Erotismo e Poder na Ficção Brasileira Contemporânea* (1997), discorre sobre a subordinação de Luizinho a Carlão na narrativa:

A forma de exercer o poder sobre o “outro” manifesta-se aqui, a princípio, através do discurso do poder em si mesmo: a força do nome, o protecionismo. No entanto, no decorrer do “encontro de reconhecimento”, Luizinho responde a essa força com um discurso que, decodificado pelo “Carlão” como erótico, transforma-se em poder *erotizado* (FRANCONI, 1997, p.126).

E Franconi acrescenta: “A trama oferece, com sua economia de situações, os ingredientes básicos que determinam a posição do dominador (C) e do dominado (R), e as decorrentes implicações sexuais determinadas pelo universo em que se inserem” (FRANCONI, 1997, p.87).

Quanto a Luizinho, ele é o seu oposto, delicado, ingênuo, tímido, medroso, que não sabe brigar, isto é, um perfil estereotipado da figura feminina e, portanto, teoricamente submisso:

Eu nunca briguei, afligiu-se Luizinho. Tenho medo que me provoquem, que não sei brigar, nunca briguei [...] só seus olhos mexiam-se, as mãos postas nas coxas, bem comportado no banco do recreio, conforme recomendava a professora... (MARANHÃO, 1986, p. 16-17).

É indiscutível o fato de que o primeiro encontro de Luizinho com Carlão o deixou desconcentrado, até mesmo encantado, pois ele percebeu que o novo amigo era diferente:

Luizinho não se concentrava na aula, estava ali mas não estava, ficou o tempo todo espiando o Carlão sentado mais à frente, o cabelo arrepiado, parece que não usava pente, a camisa desmazelada por fora da calça, o sapato sujo de lama e a cara de homem acostumado, no corpo de menino (MARANHÃO, 1986, p. 17).

A narrativa de Maranhão enfatiza outros aspectos que acabam por mostrar e estimular a reflexão sobre os comportamentos sexuais e de gênero, masculinidade/feminilidade, aceitos e não aceitos já a partir da infância masculina. Por causa dos seus modos delicados, o convite de Luizinho a Carlão para estudarem juntos em sua casa foi motivo para que este último entendesse que se tratava de um convite repleto de segundas intenções, na verdade, intenções sexuais:

[...] ô-lá-lá, caiu de pára-quedas no meu quintal um bom dum fresco. Tá na cara. Vou comer hoje o “Cachorro doido”. Só mesmo na minha cabeça que iam acreditar que o mimoso é cachorro doido, que quem nasce para Luizinho morre Luizinho” (MARANHÃO, 1986: 18).

Entre outras coisas, a fala de Carlão deixa transparecer seu comportamento preconceituoso ao jeito de ser do colega, reforçado pelo uso da palavra “fresco”, uma forma depreciativa de se referir ao sujeito homoerótico, e diga-se de passagem, uma fala um tanto quanto ultrapassada, já que na mesma encontra-se inserida uma perspectiva determinista.

Durante o estudo a dois, Carlão assedia sexualmente Luizinho, que acaba cedendo aos seus desejos homoeróticos. Carlão, sempre com sua postura de dominação, provoca Luizinho, induzindo-o a tocar no seu órgão genital, que costuma chamar de

‘menino’. No momento do toque, o narrador é enfático ao mencionar o tamanho do ‘menino’ (reforçando o aumento da sua masculinidade) que, delicadamente, será tocado por Luizinho:

Não sei o que me dá, que o menino aqui fica logo no ponto. Olha só, é o calor! Ele vai crescendo, crescendo, que fica inchado e quente. Quer ver? Pega. Pega pra tu ver como é que está uma pedra [...] Pega. Segura pra ver como parece aço, só parece, que aço é frio e o menino tá fervendo. Delicadamente, Luizinho segurou.[...] Tira a roupa, tira. Tu tem um corpinho fino, macio, carninha de menina, sabe? Tá gostando? – Tou. Me responde uma coisa: Tu já fez com alguém? – Não, não, nenhuma vez. Com ninguém. Eu juro pelo que há de mais sagrado (MARANHÃO, 1986, p.18).

O ato sexual em si pode ser considerado o primeiro campo no qual a dominação masculina se materializa. De acordo com Bourdieu (2002), a relação sexual se configura numa relação social de dominação, construída sobre a ostensiva divisão entre os papéis ativo *versus* passivo. Na relação homossexual, a dominação masculina tem esse caráter a mais, pois um dos parceiros feminiza o outro. É minimamente aceitável uma relação homoerótica desde que se mantenha o poder da masculinidade. Por isso, o *status* de inferioridade potencializado é atribuído ao passivo, identificado com o feminino. Ou seja, o homem que assume o papel ativo numa relação homossexual não necessariamente abre mão de sua masculinidade:

Luizinho jura “pelo que há de mais sagrado” que nunca havia feito isso com alguém; todavia, esse juramento não parece selar qualquer vínculo: o que se depreende é que o “fraco” não mais receberá nem a proteção nem a força de Carlos. Ao contrário, será usado (FRANCONI, 1997, p. 90).

Franconi finaliza seu estudo sobre o conto de Haroldo Maranhão afirmando: Desse modo, em “Cachorro Doido” assistimos, já no florescer da sexualidade, a estereotipia do homossexualismo na nossa sociedade: o “ativo”, macho e ileso, e o “passivo”, feminino e marcado. Nas palavras – e que poder de sugestão têm elas para o “Carlão” –, esse púbere retentor potencial do machismo já se precatou: “corpinho fino, macio, carninha de menina”. O vencedor está garantido e salvaguarda sua masculinidade: não é a um homem, seu igual, que, na casa grande e silenciosa, ele está seduzindo (ou, muito menos ainda, deixando-se seduzir...), mas, sim, a um “corpinho de menina” (FRANCONI, 1997, p. 90).

6. Considerações finais

Este artigo teve como objetivo discutir o conto “Cachorro Doido”, publicado na obra *Jogos Infantis* (1986) do escritor paraense Haroldo Maranhão, analisando, nele, o homoerotismo e a autoafirmação masculina. Fizemos uma breve apresentação do autor e do livro acima referido, no intuito de situar o leitor sobre informações iniciais da vida e da obra de Maranhão.

Expomos, ainda, algumas definições sobre o termo homoerotismo, baseado nos estudos de Jurandir Freire Costa, mostrando que esta se diferencia do termo homoafetividade. Apresentamos informações sobre a relação erotismo x poder, de acordo com apontamentos de Rodolfo Franconi.

Ao observarmos as atitudes de Carlão (personagem-narrador) e Luizinho (antagonista), percebemos que fica evidente o lugar que cada um ocupa na narrativa: o primeiro é o dominador/ativo, enquanto o segundo, o dominado/passivo. Carlão é aquele que assume a dominação da cultura masculina, marcada pela virilidade, aquele

que tem o poder sobre o outro, começando pelo poder de nomear. Carlão é o mais forte, o mais inteligente, o mais corajoso, o melhor. O “macho” que tem sua sexualidade reprimida.

Referências

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2. ed. Oxford: Oxford University, 1976.

BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina* [e-book]. 2. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Disponível em: <http://www.sertao.ufg.br/uploads/16/original_BOURDIEU_Pierre_A_domin%C3%A7%C3%A3o_masculina.pdf?1332946646. ISBN 85-286-0705-4>. Acesso em: 24 maio 2021.

BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e Poder na Ficção Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.

MARANHÃO, Haroldo. *Jogos Infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

PAZ, Octávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

As territorialidades, os corpos afetados e as relações de poder em *Rebanho de pedras*, de Ademir Braz

Airton Souza de Oliveira¹

Resumo:

Neste artigo, visamos apresentar uma leitura crítica a respeito das representações simbólicas e históricas das territorialidades, dos corpos afetados e das relações de poder, partindo principalmente da análise do livro *Rebanho de Pedras*, do poeta Ademir Braz, como parte de um complexo *corpus* das poéticas entre fronteiras. Nesse sentido, utilizam-se os pensamentos críticos ligados as relações de poder, as identidades, a própria noção de fronteira, centrada em autores/as como Lugones (2019), Malheiros (2015), Foucault (1995), Mignolo (2017), entre outros/as. As análises mostram-nos como a poética entre fronteira se constitui como *front*² e, ao mesmo tempo como r-existência, dentro de uma nova economia de relações de poder. Assim, percebe-se o quanto a fronteira é múltipla e que suas relações históricas tensionam e interrogam problemas que são, de alguma maneira, parte dos processos de longa duração, dentro da perspectiva colonial.

Palavras-chave:

Fronteiras. Identidades. Poética emergente. Relações de poder. Amazônia.

1) Airton Souza de Oliveira – Licenciado em História, pela Uniasselvi, licenciado em Letras pela Unifesspa, mestre em Letras pela Unifesspa e doutorando em Comunicação, Cultura e Amazônia na UFPA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9024-0715>.

2) A noção de pensar a fronteira como *front* parte da concepção postulada pelo professor doutor e pesquisador Bruno Cezar Pereira Malheiros, principalmente de seu artigo intitulado “Territórios e Saberes em disputa: por uma epistemologia da fronteira”, publicada na Revista *iGuana – reflexão Amazônia*, na edição de nº I, em 2015. Malheiros (2015) traz uma reflexão contundente a respeito da fronteira como *front* partindo sobretudo de processos que são considerados como respostas aos projetos de ocupações de terras, ou seja, dos territórios na Amazônia, principalmente no sul e sudeste do Pará.

1. Introdução

“Não, não ponham grades;
Não penso fugir daqui.”
Ademir Braz

É cada vez mais urgente refletirmos a respeito das poéticas entre fronteiras; suas relações históricas; suas dinâmicas; suas concepções relacionais; seus contextos reais e simbólicos; suas materialidades e todos os processos que são, de alguma forma, indissociáveis das experiências conflituosas nos tensionamentos sociais. No caso da Amazônia, todas essas perspectivas são sempre dissonantes, pois elas desdobram-se em tensões históricas, nitidamente demarcadas como uma espécie de lócus que são e serão sempre fraturantes e que vem, ao longo de todo esse tempo, rasurando supostas verdades como, por exemplo, o procedimento dicotômico de compreensão de mundo ou o projeto que visa homogeneizar as identidades.

Assim, é preciso trazer à tona a tarefa interpretativa de poéticas no entre fronteiras, por mais complexa que possa parecer, principalmente para que possamos compreender minimamente as dinâmicas, as interrogações, os tensionamentos e as contradições que estão em volta dessas poéticas fronteiriças e que estão ligadas, sobretudo, às relações do eu, ao outro, às coisas e ao mundo; de uma poética que põe em crise as dinâmicas de espoliação dos territórios em nome de uma capital, praticamente, invisível à maioria dos subalternizados; que, além disso, mostramos como os conflitos sociais, culturais, políticos, econômicos e identitários perpassam por processos históricos de longa duração, com noções que perduram desde a colonização até hoje e para compreendermos um pouco aquilo que Mignolo (2017, p. 9) denomina de “os níveis em que a lógica da colonialidade opera”, seja por meio do imaginário, como, por exemplo, do mito do

Eldorado, seja por meio da própria realidade que afeta o ser e provoca, de certa maneira, o que Lugones (2019, p. 938) caracteriza como “processo de desumanização”. Nesse caso, esse processo refere-se de maneira direta e indireta às formas como as relações de poder afetam os corpos, de maneira a tentar a qualquer custo dominá-los e desumanizá-los, por exemplo.

Como espaços incessantemente cambiantes, as fronteiras parecem se expandir dentro das relações de poder, resultando também em processos de resistências das mais variadas naturezas. Por isso, pensar em poéticas entre fronteiras é refletir a respeito de fenômenos que possuem, de maneira intrínseca, vínculos que estão tanto dentro como fora da própria noção de fronteira. Vale lembrar que esses vínculos são estabelecidos de maneira muito complexa e que estão intersectados ou mesmo justapostos por tudo aquilo que os processos de intersubjetividade podem simbolizar, para além de uma simples relação do eu e o outro, mas das relações que estão atravessadas pelas coisas, a vida, o mundo, a presença, a ausência, o dito e o não dito, mormente onde os corpos afetados são sempre múltiplos, marcados e marcando, incessantemente, a diferença como valor.

À custa disso, a noção de fronteiras adotada aqui não é puramente a materialidade representacional dos espaços geográficos, pois, é também simbólica e, por isso mesmo, de natureza antagônica como também uma construção sócio-histórica marcada pelas relações de poder e pelas formas de resistências. Portanto, as fronteiras são reais e imaginárias, ou seja, elas significam e ressignificam tudo que está dentro e fora de si mesmo, indo ao encontro do que Abdala Júnior (2002) denomina de fronteiras múltiplas.

Contudo, uma das perspectivas adotadas nesse artigo é a proposta de fronteiras

como espaços do *front*; as fronteiras como lugares reais e simbólicos que, diante das histórias, falam, nem que seja balbuciando; as fronteiras como modos políticos pelos quais estão em evidência as dimensões das territorialidades, a consciência histórica e o ser humano, por isso as fronteiras como existência.

Para refletirmos sobre as poéticas entre fronteiras, especificamente suas representações simbólicas, partimos da leitura crítica do livro de poemas *Rebanho de Pedras*, de Ademir Braz³, publicado em 2003. Isso não quer dizer que o conjunto dos poemas da obra referida dará conta de mostrar, tanto qualitativa quanto quantitativamente, toda a carga significativa e simbólica das poéticas entre fronteiras. Isso porque é impossível formar um *corpus* das poéticas entre fronteiras que daria conta de abarcar todas as questões que atravessam os sistemas simbólicos, significativos e os mecanismos ou experiências históricas no entre fronteiras, principalmente na Amazônia, pois segundo Paes Loureiro (2008, p. 7), “[...] todo poeta produz poemas que, por sua vez, constituem a sua poética em movimento.” Dessa forma a poética em movimento aludida por Paes Loureiro traz à tona o debate a respeito de como os e as poetas põem em movimento constantes as ressignificações simbólicas ou mesmo concretas, através da palavra.

2. As territorialidades na poética entre fronteiras de Ademir Braz

Entre as principais perspectivas para pensarmos a respeito das poéticas entre

fronteiras ou poéticas fronteiriças, para usarmos aqui uma terminologia ainda mais revestida de mobilidade, é perceber o quanto as territorialidades, os processos intersubjetivos, as histórias múltiplas e todas as suas noções materiais e simbólicas estão atravessadas pela representação de uma espécie de gramática da (r)existência, sobretudo a partir daquilo que postula Foucault (1995) sobre as relações de poder. Esta gramática ressignifica, vale lembrar, incessantemente as relações sócio-históricas, recriando processos de interrogações e problematizando os projetos que visam espelhar as territorialidades reais e imaginárias; as identidades ou identificações; os corpos vivos ou mortos e todas as formas de vidas, inclusive a natureza. É, sobretudo, uma gramática capaz de fazer atravessar na carne viva da própria história aquilo que Foucault (1995, p. 233) denomina de “nova economia das relações de poder”, o qual surge, a princípio, segundo o próprio Foucault (1995), a partir das formas de resistências. Estas estão ligadas nas poéticas entre fronteiras aos dramas e aos mais variados sentimentos e temáticas, no caso da Amazônia, podemos citar, por exemplo, os dramas das terras e dos seres humanos.

Dessa forma, as poéticas entre fronteiras mostram-nos como estão imbricadas categorias centradas na ausência e na presença, no dentro e no fora e no dito e no não dito, no caso deste último, que não deixa de ser também uma forma de dizer, não dizendo. Ao mesmo tempo, a partir, por exemplo, de tudo o que foi forjado dentro das territorialidades amazônicas, desde o mito fundador do *Eldorado* até o processo de

3) Nasceu em Marabá, no Pará, em 07 de setembro de 1947, terra onde vive até hoje. É jornalista, advogado e poeta. Publicou os livros *Esta Terra* (1981), *Rebanhos de Pedras* (2003) e *A bela dos moinhos azuis* (2015) e organizou as seguintes antologias literárias: *Antologia Tocantina* (1998) e dos *I e II Festival de Poesia, Conto e Fotografia*, respectivamente em 1999 e 2000. Além disso, é membro fundador da Academia de Letras do Sul e Sudeste do Pará.

longa duração do projeto colonial e as histórias traumáticas ainda em curso no espaço amazônico, as poéticas entre fronteiras põem em voga as formas de disputas que estão imbricadas nos processos heterogêneos e aos quais o poeta Ademir Braz responde, problematizando, desde a publicação de seu primeiro livro de poemas intitulado *Esta Terra*, lançado em Marabá, no Pará em 1981, tensionando e interrogando constantemente as relações sociais, culturais, políticas, econômica e histórica. Por conta disso, o poeta e crítico Paes Loureiro escreveu que:

[...] seja pelo musgo de uma doce melancolia, seja pelo afiado e cortante gume de uma socialidade inconformada face às injustiças, Ademir Braz chega a surpreender em muitos poemas, pelo nível de percepção lírica da existência. Tudo isso enriquecido pela fina ironia que, tantas vezes, brota como uma oculta fonte de graça represada na osatura das pedras vocabulares desse rebanho áspero, mas alado e leve. (LOUREIRO, 2003, p. 4)

É justamente nas fronteiras que o poeta Ademir Braz coloca em evidência a socialidade aludida por Paes Loureiro (2003), a partir de noções que contrapõe a perspectiva de que a Amazônia é uma territorialidade homogênea. O poeta utiliza-se da estratégia de fazer com que sua poética volte os olhos sobre a pluralidade dos sujeitos e sobre a explosão de conflitos por toda a região que ele mesmo consegue alcançar, embora isso não possa ser considerado uma espécie de síntese da poética de Ademir Braz, pois o poeta reelabora um *rebanho de pedras* de vários ângulos, entre os quais:

O da estética, produto de esforço linguístico que o torna tão precioso quanto umas daquelas pequenas engrenagens de relógio. [...].
[...] o do conteúdo social que descreve

no ambiente promíscuo da exploração do latifúndio, da mineração, da indústria madeireira e do moderno opressor que se instalou n'Esta terra. (GUERRA, 2003, p. 13).

Por conta disso, fronteiriçamente, a poética de Ademir Braz traz imbricado em suas imagens as transfigurações de territorialidades que são, antes de mais nada, ambivalentes. Dessa forma, sua relação intrínseca com as fronteiras já não é somente a espécie de um jogo capaz de resultar no desdobramento de um significante homogêneo, mas o desdobrar está ligado diretamente às realidades e estas estão sempre sendo ampliadas. Assim, o poeta faz com que as realidades não sejam condensadas em um significado, mas na possibilidade plural e ao mesmo tempo ambígua por meio, ou não, de outras palavras, principalmente dentro daquilo que Guerra (2003) denomina, conforme vimos, de conteúdo social. Nas últimas três estrofes do poema "Auto-exílio" é possível encontrar esse processo de pluralização e ampliação das territorialidades. Vejamos:

Tem nome, terra
malsã, madrastra,
sabe a estupro:
filha espúria
de olhos-claros
(navegador de oceanos)
e nativa mãe
teu nome, cidade,
é odor molesto que à saúde dana
é pólvora e sangue
incenso acre
ruivo fogo mau
floresta em chamas.

Viajante, escutai:
Minha terra tem madeiras
onde cantam motosserras:
peões que ali viviam
servem de adubo à terra.
(BRAZ, 2003, p. 80).

Como é possível perceber nessas estrofes, o poeta Ademir Braz transfigura e desdobra os significados simbólicos, históricos, econômicos e políticos da palavra terra. Assim, ele demarca a relação direta com a apropriação, violência, conflitos e resistências. De certa forma, a terra são as territorialidades transfiguradas e as fronteiras demarcadas no poema estão assinaladas por palavras como: nome; mã; madrasta; filha; nativa mãe; pólvora; incenso e ruivo fogo. Desse modo, o poeta instaura uma espécie de campo de tensão e rupturas que ampliam e ressignificam a simbologia da palavra terra e seus múltiplos conflitos. Quais as consequências disso? As consequências são as transferências de significados que rasuram a noção sistemática de uma Amazônia homogênea. À custa disso, as construções de sentido são, de certo modo, descontínuas e também compreendem as fronteiras como uma espécie de “coexistência conflituosa de estratégias territoriais contraditórias.” (MALHEIROS, 2015, p. 62).

Assim, as territorialidades fronteiriças colocam em crise permanente os projetos que possuem como objetivo primordial a subjugação. De certo modo, é no entre fronteiras que emergem tudo aquilo que foi e vem sendo invisibilizado.

3. Palavras que atravessam as urgências sócio-históricas na poética entre fronteiras

Um dos exemplos emblemáticos para percebermos como as palavras atravessam as urgências sócio-históricas nas poéticas entre fronteiras está no primeiro verso do poema “O guardador de pedras”, do livro *Rebanho de Pedras*, vejamos:

A pá retesa a paz da terra
e voa atroz a pedra imota.
Qualquer pá lavra o saibro

se soturno cavo. Tantos
grãos semeio infértil na seara
plaina, que diária é minha faina
entre frutos pecos.
(BRAZ, 2003, p. 37).

Ou na estrofe final do poema “Sonata para os deuses”, do livro já citado:

Eu não sei o que fazer desta madrugada.
Um poema? ... Toda arte é completamente inútil.
Ainda assim, disponho – artesão –
Palavras em torno do oco noturno.
Neste instante, nalguma parte do Universo,
um bêbado afunda-se entre os seios
da Valquíria insana, e agora é preciso
consagrar os mortos, desmontar os mitos. (BRAZ, 2003, p. 49).

Na última estrofe do poema citado inicialmente, é possível perceber, através de uma leitura atenta, como o poeta Ademir Braz joga com duas palavras, até mesmo para formar o termo: palavra, pois, no terceiro verso a “pá” e “lavra” formam sonoramente o nome palavra, mas essa simbiose mostra-nos, em parte, aquilo que afirmamos anteriormente a respeito dos conflitos em torno da terra nas Amazônias. É por meio desse jogo que Ademir Braz semeia grãos imprescindíveis nos territórios amazônicos tão vilipendiados.

Já no quinto verso da estrofe final do poema “Sonata para os deuses”, o termo palavra assinala a relação intrínseca entre o poeta e o mundo, simbolizando a relação intrínseca do processo de ressignificação do real. A “palavra em torno do oco noturno” (BRAZ, 2003, p. 49) abre a possibilidade para que Ademir Braz possa fazer aquilo que Mignolo (2017) denomina de abrir horizontes globais, a partir, por exemplo, daquilo que o próprio Mignolo denomina de local.

Fronteiricamente os dois poemas se tocam em vários sentidos, entre os quais, na necessidade do fazer poético; o jogo emblemático e significativo do escuro nas duas estrofes referenciadas – o escuro simbolizando os processos agonísticos que enfrentam as Amazônias; a noção de conflito também presente nos dois poemas é muito evidente, assim como também é a intersubjetividade entre o eu, o outro e o mundo.

No entre fronteiras as palavras poéticas associam-se a uma espécie de política simbólica, pois seus (re)significados reverberam, de alguma forma, os sentidos circunscritos nas realidades. Contudo, este não é o caráter em definitivo das palavras poéticas no entre fronteiras, porque elas estão ligadas a diversas relações emblemáticas entre as literaturas e a vida, em contradições perenes.

Assim, as poéticas no entre fronteiras provocam contínuas rupturas e paradigmas históricos. Seus mecanismos, se é que é possível falarmos em mecanismos – um termo tão problemático – constituem as experiências entre o real e o imaginário. Desse modo, no entre fronteiras as palavras problematizam e interrogam os esquemas que visam, sobretudo, o silenciamento, às invisibilidades e a todas as formas de violência que atravessam diretamente as territorialidades amazônicas e as formas de vida em sua diversidade. Nesse caso, vale ressaltar que especificamente na poética de Ademir Braz “a palavra diz o que o poeta quer dizer” (GUERRA, 2003, p. 13).

Um dos estranhamentos provocados pelas poéticas no entre fronteiras é lidar com repertórios ou temáticas em que os vários significados se intersectam e reelaboram como dicções inesgotáveis e, não à toa, trazem como provocações os sentimentos sobre as coisas, os seres e o mundo. Ademir Braz mesmo por meio da

poética de um rebanho de pedras esgarça a palavra e a faz desdobrar-se sobre/com a vida; a morte; o silêncio; o amor; a saudade; os vazios; a agonia; as paisagens; a solidão e até mesmo “a aurora sem degrado” (BRAZ, 2003, p. 62).

Desse modo, as poéticas no entre fronteiras – suas sintaxes, seus léxicos, seus vocábulos, suas imagens – não ocupam um lugar vazio deixado pela história, mas um lugar ou lugares que determinados projetos de dominação tentaram invisibilizar, silenciar, homogeneizar e violentar. É como se a palavra poética que emerge das e nas fronteiras soubesse como nenhuma outra rasurar e deslocar os sentidos atribuídos às coisas, às vidas e às territorialidades. Dessa forma reelaboram uma relação que pode ser caracterizada como fluxos e contra fluxos, delineando movimentos, ambiguidades e trazendo à tona os lugares e as contradições que as territorialidades de fronteiras possuem e, principalmente, os ditos e não ditos dos que supostamente estão ausentes da história.

4. Os corpos afetados no Rebanho de Pedras

Nas fronteiras, os corpos afetados estão sempre prontos para responder a todas as dinâmicas de exploração e dominação. Dessa forma, os corpos são ou estão sempre presentificados. Dentro das poéticas entre fronteiras não é difícil identificar a presença de corpos que foram ou estão afetados por toda uma gama de problemas que se correlacionam com as territorialidades fronteiriças, como é o caso da Amazônia, sobretudo, através de projetos que falaciosamente elaboram discurso de progresso e desenvolvimento.

É preciso ter clareza, sobretudo, que a noção de fronteira não está particularmente restrita a ideia de território ou mesmo das territorialidades, pois para compreendermos

a noção de fronteira é necessário levarmos em conta que ela está também atrelada aos corpos, não como pura coexistência, mas como *front* e *r*-existência. Por conta disso vale enfatizar que refletir a respeito das poéticas de fronteira é também refletir sobre os corpos, principalmente os afetados.

Por isso faz-se necessário destacar que, no caso da Amazônia, os corpos distendem a noção das próprias fronteiras, porque basicamente os mecanismos de poder e as relações de sentido desses lugares perpassam denotativa e conotativamente pelos corpos. E é justamente dessa zona de fronteiras que fala também a poética de Ademir Braz, principalmente dos processos de espoliações desses corpos – ““Já foi bom aqui”, diz o nativo,/ guaiamuns enormes, camarões...”,/ e o dedo aponta entre nuvens raras/ o manguezal em ruínas./ “Para onde foram, caiçara?”/ “Ah, cum cortá cotoco o mangue,/ caba cum tudo. Progresso, diz que...”/ (“Ouça, homem do mar: para lá/ do distante, onde o sol naufraga/ em cinzas sem que vingue a tarde, ossos gigantes que já foram árvores,/ adornam estradas onde era o verde./ Lá nasci, pescador!...”). E, mal penso,/ nada digo: soaria assim messiânico,/ infenso ao mangue e ao mar:/ eu só me quero amazônico/ síntese de fúrias e preságios.” (BRAZ, 2003, p. 95) - do amor presente neles – “A minha alma é um mar sem praias,/ abismo claro onde sopram ventos;/ meu coração, batel de velas gaias,/ navega afoito entre sóis e tempos.//[...]// Esse amor, todo ternura que me dana,/ é de mim carrasco e própria sorte:/ em seus enredos, uma espantosa morte/ tece-me a vida em devolutas chama.” (BRAZ, 2003, p. 94) - de suas dores – “Ah, minha geração tem no lado esquerdo do rosto/ Um olho de vidro cheio de raiva dos degelos./ No outro pisca a órbita rasgada a coturnos./ Mas tu, com que fogo me embebedas?/ Com que vinho me alimentas a alma inquieta?” (BRAZ, 2003, p. 45) - de suas mortes constantes – “Vês? Tu e eu morremos um para o outro/

diariamente. (Somos o que somos. E Somos/ apenas memória do que formos). (BRAZ, 2003, p. 27) – das desesperanças – “O morto, sim, é voo perfeito/ entre andorinhas e caracóis./ (Um dia, breve, em mim reflexo/ também à terra doarei meus pós). (BRAZ, 2003, p. 37) - das experiências históricas de longa duração – “Os homens trabalham na boca do poço./ Erguem-na com tijolos argamassa e conversam:[...]// Olho-os com simpatia:/ há milênios, com pedra argamassa/ e a mesma airada maledicência/ os dois ergueram n’África pirâmides/ e altares nas Américas.” (BRAZ, 2003, p. 92) - e de toda uma estrutura que foi modelada para que esses corpos fossem apenas lacunas dentro da realidade histórica da região amazônica.

Por meio dessa relação entre fronteiras e corpos ambos se distendem. Têm-se nelas a ampliação não só simbólica de seus significados, mas também a evidência de processos que causam fraturas na própria especulação do que seriam a fronteira – puramente território – e os corpos, que nas Amazônias foram sempre subjugados, silenciados e violentados, e ao mesmo tempo a interrogação dentro da lógica de poder colonial que se estende, historicamente, até os dias de hoje nas Amazônias.

Os corpos no entre fronteiras são e estão marcados pela questão relacional. No entanto, eles não formam ou conformam contrapontos, mas tencionam, interrogam, problematizam uma determinada lógica de dominação. Por conta disso os corpos nas poéticas fronteiriças contribuem para abrir ou formular processos descontínuos e é essa uma de suas múltiplas singularidades ou como diz o poeta Ademir Braz no poema “Zodíaco”, vejamos:

Cavalgo o ar nu em pelos
centauro entre espelhos
mandinga ocidental.
Da margem em que me ponho

sonho
noutra margem a margem
irreal
Não trago entre os dedos
medos:
erro entre as cigarras
no quintal.
(BRAZ, 2003, p. 87)

O corpo desdobra-se entre espelhos, mandingas ocidentais, margens, sonho e quintal. Os horizontes ampliados conduzem, sutilmente, a uma desordem natural do entre fronteiras. Desse lugar ou lugares o poeta Ademir Braz traz, por meio de sua poética, “uma verdade tão surpreendente/ que, dita, arruinaria para sempre/ os deuses”. (BRAZ, 2003, p. 98).

No entre fronteiras os agenciamentos dos corpos e toda a sua dimensão representacional e política estão marcados por tensionamentos mútuos, particularmente assinalam as diferenças e ampliam as circulações de sentidos. No caso da Amazônia, esses corpos sempre silenciados e violentados historicamente estão representados na poética de Ademir Braz, por exemplo, não apartados da natureza, da paisagem, das territorialidades, mas como se fossem parte de toda a diferença.

Ademir Braz faz com que os corpos presentificados nos poemas estejam, sobremaneira, também fora dos poemas, estando o tempo inteiro imersos nas realidades fronteiriças, a partir das histórias dos que foram silenciados, subalternizados e até mesmo assassinados. Desse modo, os corpos se distendem na fusão entre o imaginário e o real, pois:

A arrogância daquela poesia crente em modificar o Mundo, apenas com o poder do Verbo (típica dos *engagés* da poesia dita comprometida, e que caracterizou boa parte de seus primeiros escritos) perdeu-se talvez na labuta

diária, na consciência de que a Arte, antes de tudo, deve ser bela, iluminar a existência. (COSTA, 2003, p. 11).

Ao longo de todo o *Rebanho de Pedras* fica perceptível que os corpos, mesmo quando estão ausentes, silenciados, dentro de uma lógica do suposto não dizer, falam. Ocupam seus lugares, suas territorialidades e temporalidades na história, para enunciar a própria singularidade e a própria dicção nas fronteiras, como é possível perceber em vários poemas, entre os quais podemos destacar em “O guardador de Pedras” – “Soturno, cavo. Chamam-me Santo/ os insepultos e Santo ecoam/ os mortos que cultivo ao sol” (BRAZ, 2003, p. 37), também em “Auto-exílio” – “Minha terra tem madeiras/ onde cantam motosserras:/ peões que ali viviam/ servem de adubo à terra.” (BRAZ, 2003, p. 80), mais ainda em “Visagens do Eldorado” – “Ah, teus mortos são péssimos interlocutores./ Não adianta assediá-los o féretro,/ visitar-lhes o túmulo (se os têm):/ riem por detrás da morte descarnados/ opondo ao diálogo a denúncia muda.” (BRAZ, 2003, p. 98), ou ainda em “Elegia de Verão” e “Balada matinal para aquele um”, poema que inclusive é dedicado a Fred Morbach. Esses últimos três poemas citados e que estão em sequência dentro do livro formam uma espécie de síntese na qual os processos de errâncias no entre fronteiras estão marcados até mesmo pelos corpos mortos que falam ou fazem alguém falar.

5. Considerações finais

Como foi possível constatar, o presente trabalho parte de reflexões a partir de um lugar dentro do que está sendo evidenciado como entre fronteiras, em uma parte da Amazônia, especificamente a região sudeste do Pará. Assim, uma de suas propostas é trazer à tona a ampliação do pensamento crítico entre poesia, corpos, poder, disputas

de significados históricos e a própria noção de fronteiras, especificamente a partir do livro de poemas *Rebanho de Pedras*, do poeta Ademir Braz. Livro este publicado em 2003, através do projeto Usimar Cultural, dividido em seis em partes, sendo elas: *Intróito, Terra da criação, Portal, Gado urbano, Gado rural e Post Scriptum*, contendo, ao todo, 54 poemas. Além disso, o livro possui prefácio escrito pelo pesquisador, professor e escritor João de Jesus Paes Loureiro e textos de apresentações escritos por Júlio César Costa e o jornalista Gutemberg Guerra.

Vale lembrar que as poéticas entre fronteiras, como ficou perceptível, não parte da noção de Amazônia como sendo uma espécie de teatro do mundo, onde a encenação é parte inerente de suas lógicas, mas como poéticas que encaram as realidades e as suas especificidades históricas, por mais despóticas que elas possam parecer. As poéticas nas fronteiras encaram as realidades como *front* e de maneira simbólica e significativa evidenciam outros modos de (r)existência. Elas dissolvem os limites de uma linguagem apenas simbólica, fazendo atravessar em seu corpo lírico a política, a economia, a cultura, as identidades e a história.

Assim, por conta de seu próprio movimento - seja temporal, territorial ou temático - as poéticas no entre fronteiras operam fortemente nas experiências associativas entre a linguagem simbólica e as realidades. Nesse caso, o livro *Rebanho de Pedras* é uma mostra da maneira como a condição de movimento constitui-se, a partir, por exemplo, das lacunas que o livro abre e nos faz inquirir se estamos diante de uma poesia rural ou urbana; se é real ou ficção; se é apenas figurativa ou transfiguração; se é denotativa ou conotativa ou se, talvez, o poeta Ademir Braz faz apenas aquilo que Malheiros (2015) nos convoca a fazer, que é encarar a realidade

da fronteira pois, segundo este, "A fronteira [...] mostra-se como espaço produzido por uma simultaneidade de processos distintos e articulados" (MALHEIROS, 2015, p. 56).

Se é possível afirmar que no campo da significação o livro *Rebanho de Pedras* tem uma unidade temática, esta atravessa, de maneira dissonante, o eu, os outros, as múltiplas territorialidades, as violências, as mazelas e todo o arcabouço da r-existência que se expande sem cessar. Em suma, as poéticas no entre fronteiras tensionam o dentro e o fora. Com isso elas não fazem um movimento rumo ao binarismo ou à negação da diferença no mundo, mas problematizam e interrogam, sem cessar, tudo o que o dentro e o fora representaram e representam na história.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais – ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

BRAZ, Ademir. *Rebanho de Pedras*. Marabá-Pará: Grafecort, 2003.

COSTA, Júlio César. *Iluminuras*. In.: BRAZ, Ademir. *Rebanho de Pedras*. Marabá-Pará: Grafecort, 2003, p. 11.

FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder*. In.: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. Michel Foucault. Uma trajetória Filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

GUERRA, Gutemberg. *A arte do operário da mensagem*. In.: BRAZ, Ademir. *Rebanho de Pedras*. Marabá-Pará: Grafecort, 2003, p. 13.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Pedras que*

Cantam. In.: BRAZ, Ademir. *Rebanho de Pedras*. Marabá-Pará: Grafecort, 2003, p. 03-09.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

LUGONES, Maria. *Rumo a um feminismo decolonial*. In.: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p 357-378.

MALHEIROS, Bruno Cezar Pereira. *Territórios e Saberes em disputa: por uma epistemologia da Fronteira*. In.: TROCATE, Charles. *iGuana: reflexão amazônica*. Nº 1. Marabá-Pará: Editorial iGuana, 2015, p. 55-79.

MIGNOLO, Walter D. *O lado mais escuro da modernidade*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro - RJ, v. 32, n. 94, junho/2017, p. 01-18.



Uma Amazônia ecodistópica em *Kanopé*, de Louise Joor

Márcio dos Santos Rodrigues
Suellen Cordovil da Silva

Resumo:

Kanopé é um quadrinho publicado originalmente em língua francesa, escrito e desenhado pela autora belga Louise Joor a partir de 2014. Tendo atualmente 2 volumes, esse quadrinho nos apresenta um cenário desolador, em que a Amazônia, após um acidente nuclear, passa por uma espécie de mutação. O espaço da Amazônia figura como uma ideia de resistência às constantes mudanças naturais, tornando-se um recurso de criação e crítica nos quadros apresentados por Louise Joor. Tenta-se compreender *como* e *em que* termos a autora desenvolve uma perspectiva ecológica, lidando com temas como catastrofismo e oposições como civilização *versus* natureza e primitivo *versus* moderno.

Palavras-chave:

Kanopé. Louise Joor. Amazônia. Catástrofe ecológica.

Abstract:

Kanopé is a comic book originally published in French language, written and drawn by Belgian comic book author Louise Joor from 2014. The comic book presents a bleak scenario in which the Amazon after a nuclear accident undergoes a kind of mutation. The space of the Amazon rainforest figures as an idea of resistance to the constant natural changes, becoming a resource of creation and criticism in the panels presented by Louise Joor. In this text we seek to understand how and in what terms the author develops an ecological perspective, dealing with themes such as catastrophism and oppositions like civilization versus nature and primitive versus modern.

Keywords:

Kanopé. Louise Joor. Amazon rainforest. Ecological catastrophe.

Introdução

Para além de uma Amazônia entendida como uma realidade concreta, encontram-se outras, marcadas por uma diversidade enorme de matizes discursivas, construídas ao longo do tempo e do espaço. Tais matizes, por serem expressas por diferentes sujeitos históricos das mais variadas culturas, estariam diluídas nas tentativas de se apresentar e representar a Amazônia e, por vezes, tais tentativas perder-se-iam em múltiplas redes que envolveriam também formas de comunicação midiática em nossa contemporaneidade. Destas formas, uma contemporânea, em especial, serve-nos aqui para a compreensão de certas ideias e percepções sobre a Amazônia: as histórias em quadrinhos (também conhecidas como HQs). Debruçamo-nos neste texto sobre questões levantadas por uma produção de temática amazônica. Quando se fala em quadrinhos de “temática amazônica”, pode soar tratar-se exclusivamente de produções da região, ou seja, é comum a suposição de que se trata de uma perspectiva provinciana ou regional, todavia, ao se falar da Amazônia é necessário pensar um enfoque transnacional. Parte-se então do pressuposto que o termo Amazônia, com seus diversos significados, é conhecido internacionalmente, o que nos colocaria a tarefa de compreender como, no caso, uma história em quadrinhos participa na construção de sentidos para esse espaço geográfico e sociocultural. O fato de o termo Amazônia designar também a maior floresta tropical do mundo a torna uma questão global. Em A

invenção da Amazônia, Neide Gondim (2007) chamou a atenção justamente para essa dimensão global, tentando compreender os diferentes modos como a Amazônia foi “fabricada” ou “inventada” ao longo do tempo, tanto pelo olhar estrangeiro quanto pela visão dos nativos. Gondim aponta para como autores de diferentes nacionalidades têm, por vezes, buscado representar esse espaço, recorrendo aos mais diferentes gêneros ou campos discursivos¹. Este texto será espaço para tratar também dessa invenção ainda em curso, compreendendo o entrecruzamento das HQs com o campo da ficção científica. Neste campo, tem se observado igualmente a presença de uma Amazônia marcada também por uma ideia de biodiversidade. Posto isto, nossa reflexão será desenvolvida a partir da obra *Kanopé*, da artista em quadrinhos Louise Joor, nascida em Bruxelas, capital da Bélgica, em 1988.

No primeiro volume de *Kanopé*, percebe-se a construção de uma Amazônia projetada diante de um cenário desolador. Trata-se de um ambiente situado narrativamente dentro dos códigos de uma distopia ecológica (ou ecodistopia), em que elementos de fundo ecológico são permeados por uma atmosfera de pessimismo e, também, no qual são examinados, especulativamente, os impactos de situações adversas ou catastróficas sobre o meio ambiente e como tais impactos produzem mudanças não apenas nas paisagens ecológicas representadas, mas sobre o comportamento humano (Griffin, 2019). Na trama, nosso pla-

1) Na obra, Gondim explora os diferentes modos como a Amazônia foi “fabricada” ou “inventada” tanto pelo olhar estrangeiro quanto pela visão dos nativos. A obra teve sua primeira edição em 1994 e é um estudo importante ao que se refere ao exame das múltiplas e contraditórias interpretações que se fizeram sobre a Amazônia. Pelo fato de diferentes formulações terem se operado ao longo do tempo, faz-se necessário tratar de Amazônias – assim mesmo, no plural. A Amazônia concebida a partir dos ambientes cristãos do Inferno, Purgatório e Paraíso coexiste ainda com a percepção de uma Amazônia como “vazio demográfico”, “vazio cultural”. A visão de uma Amazônia exótica e selvagem, coberta por uma extensa floresta tropical, convive com a de uma Amazônia controlável pela ciência, pela técnica e pela tecnologia. A autora mostra como essa Amazônia inventada foi vista como um lugar onde o humano e o natural são separados e onde o selvagem e o civilizado se contrastam.

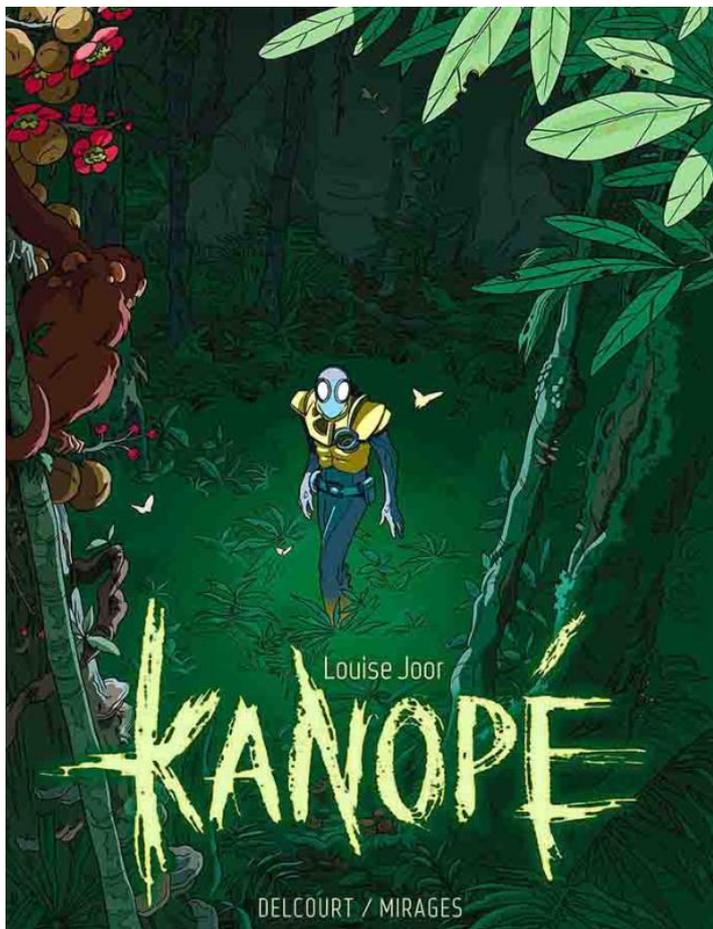


Figura 1: Capa do primeiro volume *Kanopé*, em que é possível ver o horizonte de expectativa de uma obra ambientada no campo da ficção científica. **Fonte:** JOOR, 2014.

neta encontra-se superpovoado e o que resta da humanidade corre o risco iminente de ficar sem recursos. A flora e a fauna praticamente desapareceram da face da Terra, de modo que a natureza sucumbiu diante da civilização. Temos então uma Amazônia representada como uma espécie de oásis, todavia, trata-se de um oásis diferente. Após um evento traumático na região, um acidente nuclear, todo o modo de funcionamento do ecossistema amazônico é alterado drasticamente². A floresta tornou-se um local ainda mais desconhecido, obscuro e a ser evitado pela sociedade externa. O contexto de catástrofe aqui representado visualmente foi estabelecido no ano 2137, o

que, de certo modo, apresentar-nos-ia uma obra caracterizada por uma faceta futurista em uma perspectiva catastrófica. Todos os elementos visuais e motivos narrativos distribuem-se em *Kanopé*, configurando uma ideia de uma Amazônia associada a um evento escatológico de fim do mundo, ou seja, pós-apocalíptico. Vê-se aqui ecos e reverberações do que estaria representado no livro do Apocalipse, considerado o último livro da Bíblia. Isso é entendido, justamente, após uma série de acontecimentos ocasionados por uma explosão nuclear que quase aniquila os seres vivos do local.

O quadrinho, aqui examinado, apresenta uma floresta com uma flora e fauna mutante (figura 2), personagens indígenas que também sofrem mudanças corpóreas (figura 3), uma protagonista jovem branca de cabelo ruivo, *Kanopé*, que vive sozinha em uma casa no alto de uma grande árvore da floresta amazônica, e um rapaz, Jean, que veio da civilização em busca de alguma semente para salvar a sua comunidade (figura 4). Diante disso ele sofreu um acidente em meio à floresta com a utilização de ferramentas tecnológicas de seu trabalho investigativo.

No quadrinho, a Amazônia se enquadra num momento que descreve uma civilização que, diante de seu estágio tecnológico, colapsa. Esse quadrinho é de um subgênero da ficção científica que retrata este tema da natureza após um desastre ambiental de alto impacto. Nesse percurso, Adam Roberts assume que a ficção científica passa por um movimento dinâmico de mudanças e esse movimento não “tem sido uma evolução cultural uniforme; tem acontecido com ritmos diferentes e em diferentes graus pelo mundo

2) É bem possível que a autora tenha escolhido tematizar a ideia da floresta amazônica ter experimentado os efeitos de um acidente nuclear justamente pelas notícias que circulam internacionalmente sobre a exploração de urânio em uma localidade a cerca de 120 quilômetros de Manaus, numa área ainda preservada de floresta. Justamente nessa área se encontra uma das maiores reservas de urânio de nosso país.



* STATUS OF AMAZONIA (STATUT DE L'AMAZONIE).

Figura 2: Representação da fauna e da flora mutantes. Fonte: JOOR, 2014, p. 8.



Figura 3: Representação das mudanças corpóreas nos seres humanos da região amazônica. Fonte: JOOR, 2014, p. 45.

afora. A ficção científica é um importante indicador cultural dessa mudança” (ROBERTS, 2018, p. 62).

O destaque da ficção científica é oriundo do desencantamento do exótico, e as intempéries do homem moderno decorrente da descrença de sua civilização. Nesses fragmentos apresentados nas imagens, no processo de desenvolver os quadrinhos, segundo Scott McCloud (1995), observamos

uma utilização do momento, enquadramento, imagens, palavras e o fluxo da história ou imagens justapostas. Isso pode ser uma combinação com efeitos, por isso é considerada uma espécie de ilusão visual. Em seu trabalho intitulado *Desvendando os quadrinhos* (1995), McCloud, com seus erros e acertos, é feliz em argumentar que o que conhecemos ao nosso redor se faz por meio das experiências vividas pelos nossos sentidos.



Figura 4: Kanopé e Jean. A protagonista feminina representa a natureza, enquanto o personagem a civilização. Ao longo da trama, o relacionamento de ambos se constrói em uma perspectiva de reconciliação entre instâncias, as quais, pelo pensamento moderno, viram-se como irreconciliáveis. **Fonte:** JOOR, 2014, p. 59.

Dessa forma, também podemos compreender um mundo fragmentado e incompleto. Ele afirma que “mesmo uma pessoa muito viajada só pode ver partes do mundo durante uma existência. Nossa percepção da ‘Realidade’ é um ato de fé baseado em meros fragmentos.” (MC-CLOUD, 1995, p. 62). *Kanopé* está nessa linha de contrastes das margens como uma espécie de Amazônia ainda em resistência diante da exploração do colonizador, em um planeta decomposição ainda que após um holocausto nuclear. A autora Louise Joor estudou no Institut Saint-Luc em Bruxelas, o seu pai é livreiro conhecedor de quadrinhos e a sua mãe é designer. Joor expressa o seu interesse pela ecologia em seus trabalhos. Neste caso, ela publicou em 2014, o seu primeiro livro *Kanopé*.

Essa narrativa foi publicada na coleção *Mirages*, da Éditions Delcourt, tradicional casa editorial francesa. A narrativa em quadrinhos de Joor nos coloca diante de questões referentes à ecologia numa vertente que se configura como pós-apocalíptica. Tal verdade, como explicitamos, se realiza por meio de uma releitura a partir da Amazônia. É possível estabelecer paralelismos entre o trabalho

de Joor e as narrativas cinematográficas e incursões quadrinísticas de fundo ecológico do animador japonês Hayao Miyazaki - em particular, *Kaze no Tani no Naushika* (風の谷のナウシカ), traduzido no Brasil como *Nausicaä do Vale do Vento*. Em *Nausicaä* é possível vermos críticas às consequências ecológicas a partir da exploração do capitalismo e da exploração desenfreada dos recursos naturais num completo descaso para as gerações futuras. Miyazaki destaca a fragilidade e o desgaste da Terra diante da perversidade da humanidade e a falta de responsabilidade social com os recursos naturais. *Nausicaä*, assim como *Kanopé*, pode ser considerada como uma espécie de narrativa de tema ambiental/ecológico, em que a linguagem do quadrinho se torna ferramenta para especular sobre questões que incomodam os autores.

Nas últimas três décadas, as histórias em quadrinhos têm acompanhado uma tendência verificada em outros produtos culturais: apresentar a sociedade atual à beira de uma iminente crise ecológica, marcada pela escassez ou destruição de recursos essenciais. Isso contribui para que os quadrinhos se vinculem às temáticas ambientais.

Como material representativo, podemos citar títulos elaborados também na década de 2000, em diferentes tradições quadrinísticas. O primeiro deles é o mangá *SandLand* (サンドランド), lançado em apenas um único volume em 2000 por Akira Toriyama (mais conhecido, internacionalmente, por ser o autor de *Dragon Ball*). Outra obra é a HQ *Animal'Z*, lançada originalmente pela Casterman em 2009 e de autoria do desenhista e roteirista de histórias em quadrinhos Enkil Bilal. Ambos os títulos apresentam, assim como *Kanopé* e *Nausicaä*, um cenário catastrófico, no qual desastres ecológicos e climáticos afetaram o mundo. Todavia, concentram sua atenção no problema da água potável, que passou a ser um recurso cada vez mais disputado. Quadrinhos como esses, pela forma como constroem posicionamentos, acabam por se inserir em um terreno de disputa e de negociação, que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade.

Desse modo, fazem, inconscientemente ou não, algo que o filósofo norte-americano Douglas Kellner aponta em suas reflexões sobre os produtos da cultura da mídia de maneira geral (KELLNER, 2001, p.134). Remetemo-nos aqui à noção de crítica diagnóstica, elaborada por Kellner, nas páginas de *A Cultura da Mídia*, para assinalar as perspectivas críticas, que produtos da cultura da mídia podem oferecer respostas para temas importantes de natureza política e social.

Kanopé, em virtude dos temas que evoca, pela relação que mantém com a ficção científica, recebeu uma menção especial no festival *Utopiales* e também um prêmio "Avenir", nos prêmios de Saint-Michel. O quadrinho ganhou uma continuidade em 2019. Em 2016, Joor publicou "*Neska du clan du lierre*" e depois desenvolveu em 2017 com a ideia de fábula ecológica.

***Kanopé* e uma Amazônia em um cenário de tensões entre a civilização e a natureza**

Em *Kanopé* nota-se um contraste entre a Amazônia, em sua representação como meio ou paisagem natural, e o que se poderia compreender como a civilização. Esta última seria correspondente ao mundo externo, ao que é distanciado da floresta e de seus seres vivos. Tanto a floresta quanto os seres que a habitam, mesmo diante das adversidades, parecem aqui associados às categorizações de primitivos, não implicando nisso um caráter depreciativo. Há, ao longo da trama, uma perspectiva que relaciona esse caráter de primitivo com a ideia de resistência desse meio diante de fatores e elementos de ordem externa.

Supõe-se que a Amazônia apresentaria, embora esteja fragilizada pelo acidente nuclear, formas de resistência que se opõem a todo e qualquer contexto opressor e explorador dos seus recursos. Além disso, há um destaque ou visibilidade cultural dos povos que seriam integrantes desse meio, que, da mesma forma que a própria ideia de natureza, tentar-se-iam permanecer intocáveis e distanciados de quaisquer fenômenos sobrenaturais ou insólitos. É justamente nesse ponto, que por meio dos personagens, vemos a construção de uma narrativa direcionada às tentativas de sobrevivência dentro de um cenário de desolação e de catástrofe ecológica. Constata-se, assim, a presença, na obra, de um diálogo com temáticas do fim da civilização ocidental ou espaço social em busca de outro espaço para a sua sobrevivência.

A natureza carrega também a presença de uma riqueza em outra forma, por isso o jovem da civilização visita esse outro espaço da Amazônia para retomar, pois, apesar do espaço amazônico ter possibilidades de autorreconstrução, ainda ele segue uma caracterização fora da lógica das exigências

sociais do mundo ocidental. Assim, neste quadrinho, os trabalhos no campo científico com foco na tecnologia e ecologia, especialmente, na Amazônia, ganham mais descrições num estilo artístico de Joor. Retoma-se, deste modo, a diferença da visão de uma Amazônia marginal e reestruturada. Esse quadrinho é uma tentativa de estabelecer uma relação da tecnologia, ciência, povos, seres vivos com uma floresta recriada em um momento pós-apocalíptico.

Kanopé traz também, como problemática cultural, a representação de povos nativos que não podem simplesmente carregar um objeto futurista para distinguir o progresso para se tornar uma espécie de “super-humano”. Precisamos destacar um contexto social e político para resgatarmos a memória desses povos, com isso o espaço é configurado para que vejamos novas oportunidades de recomeçar como uma forma de resistência social de dominação e manipulação desses povos.

No caso da Amazônia de *Kanopé* destaca uma forma de reconstrução dos espaços de origem desses povos exterminados pelo colonizador e suas tecnologias que podem se tornar autodestrutivas mediante as suas manipulações desreguladas e ambiciosas pelos humanos. Assim, o tema da alteridade também entra nessa discussão para contemplar o outro e suas perspectivas num processo histórico omissivo, mesmo diante de um tempo e do espaço ocidental. Além disso, o tempo para os povos da região é contado naturalmente como algo diferente da sociedade capitalista.

A abordagem da quadrinista recupera um espaço brasileiro, considerado a maior floresta do mundo, que anda constantemente explorado e trata a mulher como uma personalidade de resistência em meio a sua comunicação de modo harmônico com a região diante de violências drásticas. No artigo “Corpos-territórios no enfrentamento

a megaprojetos extrativistas: reflexões sobre formas de (r)existir e viver a partir dos territórios de Abya Yala”, Joana Emmerick Seabral (2020) afirma:

Essas violências afetam com especial perversidade mulheres que atuam na defesa dos territórios e da vida e sofrem com os ataques sistemáticos dos agentes da devastação. São essas mulheres que atualizam, assumindo todos os riscos, as estratégias coletivas e comunitárias de solidariedade e cuidados para com as vidas humanas e não humanas no enfrentamento das políticas de morte e genocídio do governo ultraliberal, racista e misógino brasileiro (SEABRAL, 2020, p.35).

Assim, em *Kanopé* observa-se essa violência no espaço de mulheres que defendem os seus territórios de vivências para além das sobrevivências. O fim da humanidade, com as grandes cidades “engolindo” as florestas, em algum momento precisaram entrar em acordo com as vivências comunitárias. *Kanopé* traz esse espaço amazônico deformado e monstruoso-mutante pelas figuras de seus animais e personagens que apresentam um certo horror pelo homem branco.

Louise Joor traz reflexões acerca da imagem da Amazônia separada como uma sociedade excluída, mas a natureza ainda é, simultaneamente, dominante e presente em meio ao espaço abandonado e excluído da sociedade. Neste contexto, consideramos as obras desenvolvidas com os temas da região que consideram as peculiaridades do local e das vivências de caráter regional manifestadas, e não somente por limites territoriais impostos na geografia desse meio. Assim, as imagens ou linguagem não verbal do quadrinho descreve uma floresta ou uma mata como uma espécie de convite para uma reflexão da crítica cultural dos povos originários. Nesse sentido, poder-se-ia

dizer, considerando as formulações de Barbara Postema, que

Cada quadro, como um significante, oferece uma certa quantidade de informação, que é repensada em cada novo quadro, e, quando necessário, revisitando quadros anteriores. Os quadrinhos requerem um processo de ressignificação retroativa em que se deve voltar continuamente para reconsiderar significados e construir novos sentidos conforme se avança no texto (POSTEMA, 2018, p. 84).

Todas as composições das histórias em quadrinhos precisam de uma sequência, não necessariamente em quadros, mas que siga uma ordem interna da narrativa na paginação e diagramação com um enquadramento das imagens e personagens. Por exemplo, nos quadrinhos de *Kanopé* temos sequências de legendas ou onomatopeias que são construídas pelas páginas para dar uma ideia de movimento dos acontecimentos da personagem diante dos animais monstruosos decorrentes de suas mutações.

A capa do quadrinho (ver novamente a figura 1) descreve um universo da floresta e um ser com roupas específicas de um tempo futuro como uma forma de compreensão do futuro. No canto esquerdo tem-se um macaco de costas, pendurado na árvore, com uma espécie de mutação decorrente da exploração humana da natureza. Nota-se o contraste do verde com a roupa futurista e cheia de aparatos tecnológicos em cores azul e amarela do personagem masculino, no meio de uma floresta que lhe parece estranha e misteriosa.

A descoberta de uma floresta imensa, parece ter um poder natural diante do humano, porém sem uma cobrança por seu espaço. Na capa é possível visualizar essas diversidades ricas da floresta

desconhecida por uma espécie de “herói” ou “vilão”. O começo da história é decorrente da queda de um personagem que adentra a floresta após cair de um precipício e ser surpreendido por robôs.

A Amazônia é considerada uma espécie de reserva desconhecida pela sociedade do futuro. A floresta, um lugar supostamente utópico, pode ser vista na página destacando a presença de araras em seus habitats naturais sobre uma possível árvore chamada Sumaúma. O espaço é de resistência.

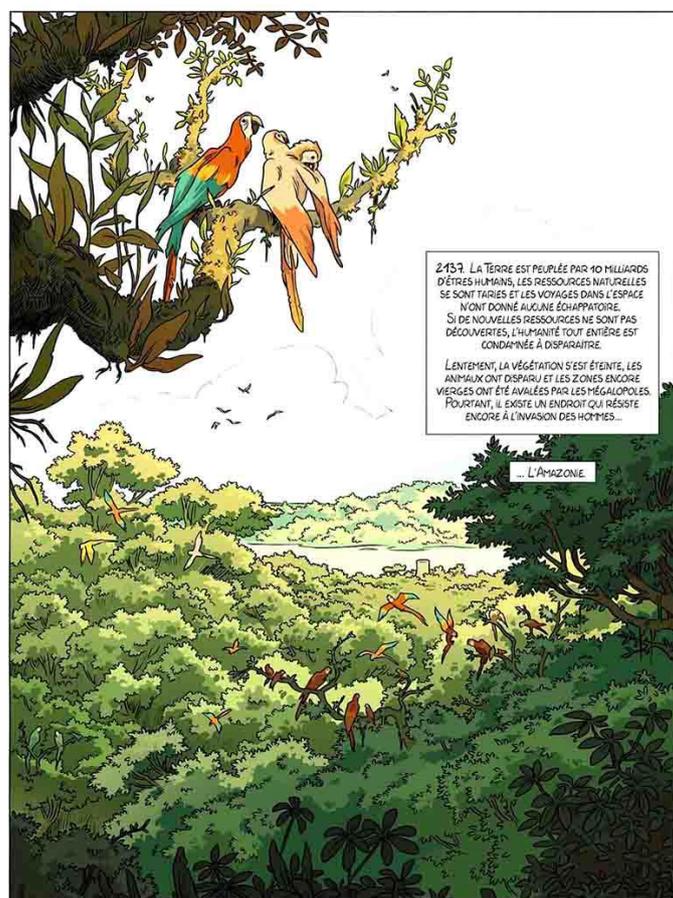


Figura 5: Amazônia em Kanopé. Fonte: JOOR, 2014, p. 7

Na página acima é possível visualizar um cenário que expressa a tensão entre uma Amazônia caracterizada como “natureza intocável” e a presença humana, representada pela chaminé de uma usina nuclear. O leitor, ao ter contato com essa página, deparar-se-ia com essa presença

que está timidamente localizada. Abaixo reproduzimos esse pequeno detalhe:



Figura 6: Destaque mostrando ao fundo a chaminé da usina nuclear. **Fonte:** JOOR, 2014, p. 7

Em um momento posterior, a chaminé ganha maior destaque dentro da trama:



Figura 7: Destaque. **Fonte:** JOOR, 2014, p. 7

Uma importante literatura tem discutido sobre a impossibilidade da existência de uma “natureza intocada”. Afinal, até a ideia de natureza só existe em virtude da presença humana. Deste modo, a floresta amazônica também seria um ambiente modificado pela ação humana (SLATER, 2001), não apenas material ou objetivamente, mas também pelos discursos que são produzidos sobre essa paisagem. Após um acidente nuclear, resultado notadamente da presença humana, a região passa a ser difícil de ser habitada. O que se entende como

natureza resistiu mesmo diante das criações químicas e destruidoras do homem explorador. Os impactos após essa explosão deixam a Amazônia com a sua biodiversidade afetada e transmutada, como os seres maiores do que o habitual. O planeta Terra parece estar em vulnerabilidade e a humanidade corre o risco de desaparecer, caso não encontre novos recursos. A página acima descreve que a Amazônia ainda persiste ao longo do tempo e:

2137 A Terra é povoada por 10 bilhões de seres humanos, os recursos naturais secaram e as viagens espaciais não renderam nenhuma fuga. Se novos recursos não forem descobertos, toda a humanidade está condenada a desaparecer. Lentamente a vegetação se tornou escassa, os animais desapareceram e as áreas intocadas foram engolidas pela megalópole. No entanto, há um lugar que ainda resiste à invasão da humanidade... a Amazônia. (JOOR, 2014, p. 7)

Os impactos da exploração da natureza ainda não deixam a Amazônia ser destruída completamente na narrativa. A ambição do ser humano em construir lares em outros planetas não vingou e não existem recursos naturais suficientes para a existência da civilização. A autora, Joor, constrói uma trama onde o espaço da civilização é caracterizado como se fosse um “personagem em crise” e a Amazônia fosse a única oportunidade de progresso, pois os animais e a flora são considerados “sujeitos” importantes para a manutenção de vida no planeta. Joor parece aqui se apropriar da representação comumente conhecida das florestas tropicais como o “pulmão do mundo”, para denunciar os efeitos do capitalismo e dos maus usos da técnica e tecnologia sobre o meio ambiente.

Os animais e povos que habitam a região ganham outras leituras corpóreas após a degradação da natureza com a toxicidade

da explosão nuclear. Os corpos da região destacam uma deformação em relação à sua natureza de origem, mas todos aprendem a se adaptar após os impactos ambientais. Já a flora também permanece e apresenta um maior crescimento apesar da catástrofe ambiental. O personagem Jean pensa que a flora salvará a humanidade.

A narrativa apresenta uma personagem perdida, em meio a floresta que resistiu a uma catástrofe (na obra, “a grande catástrofe”. No original, “la grande catastrophe”). Isso já contempla uma imagem de lutas que a personagem enfrenta no decorrer da trama. Uma das lutas se faz contra o seu passado familiar. Outro conflito se faz diante do contexto monstruoso da Amazônia que tenta a engolir (algo que ocorre por di-

Figura 8: Página que mostra cenas finais do primeiro volume de Kanopé, marcando o retorno de Jean para a civilização. **Fonte:** JOOR, 2014, p. 7



126

versas vezes no primeiro volume, como, por exemplo, na cena em que Kanopé enfrenta um grande felino mutante).

A personagem, em sua jornada de auto-conhecimento, vai constatar que a Amazônia, mesmo em um contexto pós-catástrofe, ainda mantém uma peculiaridade de vivências naturais e também de cunho social. Kanopé cultiva os seus medos de tentar se aproximar de uma aldeia próxima (que, assim como a fauna e a flora, também passou por essa espécie de mutação tóxica). Depois, as lembranças da morte de seu pai atordoam Kanopé, após encontrar Jean. Em seguida, ao enfrentar a aldeia e passar viva por obstáculos, ela ajuda o rapaz em seu retorno para a civilização, denotando um limiar de esperança para um mundo utópico e para a humanidade nesse quadrinho sintonizado com questões ecológicas.

Aqui, pode-se discutir sobre noções como a ideia da Amazônica enquanto espaço de natureza intocada, como uma noção de oásis. Pode-se discutir temas como civilização x barbárie, natureza x técnica. Além disso, é uma visão exógena, externa da Amazônia.

Considerações finais

Considera-se que a Amazônia se torna uma espécie de lugar inalcançável e não habitável por pessoas das grandes cidades por sua vasta floresta. Assim, a narrativa de Joor nos apresenta de forma crítica, uma floresta ameaçada e que ainda resiste diante dos acontecimentos imprevisíveis e misteriosos, após as destruições dos seus recursos. A possibilidade dos recursos naturais como formas de construção das novas gerações também tem destaque no quadrinho. A floresta aparece como espaço de criação de mecanismos de sobrevivência diante da ameaça e ataques do colonizador.

Kanopé traz uma Amazônia desamparada e que ainda resiste diante dos impactos ambientais num contexto futurista, marcado por uma ideia de catastrofismo. Nesse sentido, a humanidade com os avanços tecnológicos trata a natureza como uma preciosidade. Isso reconsidera o espaço Amazônico como mais um local de alento para os egos da humanidade.

Referências

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*, 2ª edição, Manaus: Editora Valer, 2007. (Série: Memórias da Amazônia).

Griffin, Dori. "Visualizing Eco-Dystopia." *The Journal of the Design Studies Forum*, Vol 10,

Issue 3, 13 Mar 2019, pp 271-298.

JOOR, Louise. *Kanopé*. Paris: Editions Delcourt, 2014.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

POSTEMA, Barbara. *Estrutura Narrativa nos Quadrinhos: Construindo sentido a partir de fragmentos*. Traduzido por Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

SEABRAL, Joana Emmerick. *Corpos-territórios no enfrentamento a megaprojetos extrativistas: reflexões sobre formas de (r)existir e viver a partir dos territórios de Abya Yala*. In.: *Mulheres Amazônidas: ecofeminismo, mineração e economias populares*. 1 ed. Brasília: Inesc - Instituto de Estudos Socioeconômicos, 2020.

Anuário da Poesia Paraense

entrevista com Airton Souza

Airton Souza de Oliveira¹
Kassia Juliana da Silva Sampaio²

Resumo:

Entrevista do escritor Airton Souza de Oliveira para Kassia Juliana da Silva Sampaio. Airton Oliveira é escritor marabaense e desde 2015 organiza o *Anuário da Poesia Paraense*, tema principal da entrevista.

Palavras-chave:

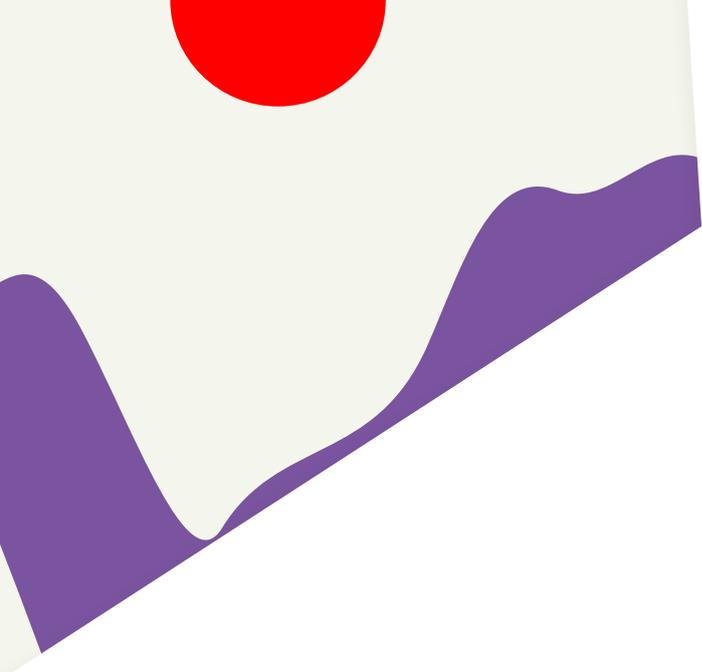
Literatura. Anuário da Poesia Paraense. Airton Souza.

1) Airton Souza de Oliveira – Licenciado em História, pela Uniasselvi, licenciado em Letras pela Unifesspa, mestre em Letras pela Unifesspa e doutorando em Comunicação, Cultura e Amazônia na UFPA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9024-0715>. E-mail: souzamaraba@gmail.com.

2) Kassia Juliana da Silva Sampaio – Graduanda em Letras na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, em Marabá. E-mail: juliana.sampaio@unifesspa.edu.br.

KJSS: Para terem seus poemas publicados do Anuário os escritores precisam atender alguns requisitos como: ser paraenses (nascidos ou radicados) e ter mais de 18 anos. O que confirma, entretanto, a publicação dos poemas no Anuário é o pagamento de um valor predeterminado (exceto o volume 6, que teve o financiamento com recursos da lei Aldir Blanc). Dessa maneira, não há um processo de curadoria ou avaliação prévia dos poemas. Você acha que isto, de alguma maneira, pode comprometer na qualidade dos poemas publicados? Você faz alguma solicitação temática ou formal aos autores? Já ocorreu alguma vez de você fazer a solicitação para que autores trocassem algum poema?

ASO: Desde o começo do projeto a ideia era agregar, então foi descartado, já de antemão, a ideia de seleção, de atribuir qualidade, até porque isso demandaria vários processos, inclusive processo de exclusão. Pois se você faz um processo de seleção, então automaticamente você exclui. E como a ideia do anuário era, de algum modo, tentar democratizar a publicação, inclusive de pessoas que nunca tiveram a oportunidade de publicar, nós descartamos a ideia de seleção. Em hipótese nenhuma. A única vez que houve seleção foi através da lei Aldir Blanc e, mesmo assim, a gente conseguiu agregar quase todo mundo que se inscreveu, um número imenso de pessoas que enviaram seus poemas. Porque, de fato, a ideia era agregar escritores, poetas, as mulheres, os homens, independente de qualquer coisa. A meu ver, essa questão de qualidade, eu não sei se compromete porque eu não tenho esse viés analítico de dizer o que tem qualidade e o que não tem dentro da literatura. Eu acho isso problemático também, ter que categorizar qual é a literatura de qualidade e qual não é. Claro que todo leitor tem suas preferências, eu na condição de leitor tenho as minhas preferências, mas na condição de organizador da antologia eu não tenho essa perspectiva de dizer quem é bom e quem não é. Por isso a ideia de seleção não existe. E se compromete ou não a questão da qualidade eu acho que o tempo vai dizer isso pra gente também. Mas o que importa é a gente perceber que esse projeto agrega escritores que, de alguma forma, já são reconhecidos no cenário local, na Amazônia também, e agrega pessoas novas que estão começando a escrever e se encorajam para que possam publicar os seus poemas. Então eu acho que o bonito do anuário é justamente esse processo de agregação, de agregar, por exemplo, um poeta Paulo Nunes, professor, pesquisador, poeta, inclusive foi semifinalista do prêmio Oceanis, que é o prêmio mais importante da língua portuguesa, agregar vários nomes de poetas que já são conhecidos como Vanda Monteiro. Então você tem uma série de poetas que já são referências no cenário do estado, da Amazônia como um todo, e se



agregam com pessoas que ainda estão começando, eu acho isso bonito, essa coisa que, de algum modo, não deixa de ser democrático e político ao mesmo tempo.

A única vez que houve uma troca de poemas foi porque um poeta enviou um poema com uma imagem e a editora pediu para que o poema fosse trocado porque não ia autorizar a publicação da imagem, não achava viável, então foi a única vez que a gente pediu a troca de poema, mas nunca, nunca isso iria acontecer de modo algum. A gente nunca cogitou fazer isso de modo algum. Então não há seleção por conta disso, porque o projeto visa ser democrático de alguma maneira.

KJSS: O Anuário procura estabelecer um diálogo com outros segmentos estéticos, pois as capas de todas as edições contam com a imagem de uma ilustração, pintura ou fotografia, um artista plástico que é, também, o homenageado da edição. Como você faz a escolha das obras para a capa e do artista homenageado? Quais critérios? Quem mais participa deste processo?

ASO: A ideia era homenagear algum artista da arte plástica aqui do estado e mostrar um pouco da sua referência bibliográfica, do seu trabalho e a capa seria essa vitrine. Quem geralmente faz a escolha da obra da capa é o próprio artista que faz a indicação do que ele gostaria. A gente faz o convite para o artista, se ele aceita ser homenageado, então a gente solicita que ele envie uma imagem de uma das suas obras para ilustrar a capa. E a questão do critério de escolha é do próprio artista, ele que escolhe. A maioria foram mulheres que foram homenageadas. Eles que fazem esse processo de escolha do que eles preferem que vá para a capa da Antologia.

KJSS: Vemos no Anuário que a predominância é de autoras mulheres e, de sete artistas homenageados para as capas, seis também são mulheres. Como você interpreta essa forte presença do feminino do Anuário?

ASO: A presença das mulheres é muito importante para nós em todos os anuários. Inclusive na seleção do nome da artista homenageada eu faço questão de escolher uma mulher para darmos esse espaço que foi negado historicamente para as mulheres. Dentro do campo da arte isso foi mais visível historicamente, então eu sempre procuro pesquisar alguma artista de referência na nossa região, na nossa cidade, do estado como um todo e faço o convite. Nessa nova edição eu ainda não fiz o convite porque eu ainda estou em busca dessa referência, dessa artista porque eu quero continuar tentando manter um número de mulheres homenageadas. Dentro do campo da poesia também parte desse incentivo também de contatar elas, de pedir que elas participem. Eu acho que isso se deve também ao nosso trabalho na região em relação a dizer que as mulheres podem estar onde querem estar, ocupar esses espaços, sobretudo dentro da poesia. O Anuário tem essa porta. Eu acho que o processo de tirar seleção, por exemplo, abre essa porta para que todos possam participar, inclusive se encorajem e participem. Então eu vejo como um diferencial para nós do Anuário ter um maior número de mulheres, tanto homenageadas como dentro do próprio livro publicando seus poemas.

KJSS: O Anuário da Poesia Paraense é uma antologia e recebe este nome por ser publicado anualmente. Sabendo que as antologias ganharam força no Brasil num momento em que se buscava uma unidade cultural do país e a literatura era vista como expressão da nacionalidade, você acha que o Anuário pode ter este mesmo efeito nas terras paraenses?

ASO: O que a gente pretende com o anuário são duas coisas: primeiro esse processo de agregação, agregar pessoas, agregar poéticas; e, sobretudo, mapear onde estão essas poéticas, esses poetas que estão escrevendo. Essa questão ligada à expressão da nacionalidade, como o trabalho é muito livre, os poemas são livres, até as temáticas são livres, não percebemos essa questão de unidade ligada à Amazônia, nos termos referenciais amazônicos como a água, a floresta, a exploração das riquezas, mas o que percebemos é essa preponderância, os participantes geralmente são os mesmos, que vêm desde a primeira edição e aí mostra-se esse campo de interesse de mostrar um pouco do seu trabalho porque o Anuário funciona como essa vitrine, esse espaço em que poetas vão se olhar, vão poder ver um ao outro ali dentro. Então é esse espaço de troca também. Eu consigo entender mais nesse sentido, nessa possibilidade de traçar um mapa poético e também nessa possibilidade de um olhar para o outro, sabendo onde estão, o que estão dizendo, como estão dizendo.

KJSS: O Anuário é uma dentre as muitas antologias publicadas no estado do Pará, e dentre as tantas publicadas na região sul e sudeste. Mas destas apenas o Anuário permanece sendo publicada sem interrupções. Sendo também a única a passar de 4 edições. Você encontrou alguma resistência ou rejeição de alguns autores no início? Ainda hoje a antologia sofre críticas, tendo sido chamada de “caça-níquel”. Como você lida com as críticas que apontam no Anuário aspectos negativos, negativos na opinião de quem está emitido a crítica.

ASO: A resistência eu encontro até hoje. Têm muitos poetas, sobretudo da região metropolitana de Belém, que se negam a participar, devem ter os seus motivos, mas eu poderia enumerar pelo menos dois desses motivos: primeiro é a questão do valor que é cobrado, já que é um trabalho independente o valor é para custear a impressão do livro, no mínimo o trabalho de edição e inclusive frete e envio. Algumas vezes eu mesmo preciso tirar do meu bolso para ajudar a custear o restante desse trabalho todo. Mas eu encontro resistência desses autores que já se acham, de algum modo, consagrados no cenário da literatura, inclusive muitos não participaram até hoje e eu recebo e-mail, mensagem deles. Mas vamos trabalhando nessa intenção de lidar com tudo isso, com essa resistência de participação. Os poetas que participam ficam muito felizes com o resultado do trabalho. É um trabalho de alto nível, em relação a gráfica, a impressão, por exemplo, é feita em São Paulo. É um livro que não deve nada a ninguém, não deve no sentido de qualidade. Então apesar das críticas estamos tentando levar o projeto adiante. Agora chegamos à oitava edição e a ideia é ir caminhando com ele até onde pudermos ir e tentar contribuir com o processo histórico da poesia no Pará. É bom saber que o projeto teve continuidade ao longo desses quase nove anos de projeto, mesmo diante de todas as resistências, críticas. Mas pretendemos continuar com o trabalho, quem sabe uma hora ou outra não conseguimos sensibilizar esses críticos da importância do anuário, da importância de agregar sua poética junto com outras poéticas já de muito valor, de muito reconhecimento no cenário, mas é um processo. Tenho alguns poetas que já mandaram e-mail justificando a sua ausência, alguns fizeram críticas abertamente. Enfim, não é um projeto que eu ganhe nada com isso financeiramente, mas é um projeto que me alimenta no sentido de tentar continuar contra a resistência, sobretudo em relação à palavra, à literatura e à poesia principalmente.

KJSS: Como você se sente vendo seu projeto ganhando solidez e prestígio no meio literário? Quais os planos futuros para o Anuário?

ASO: O plano para o futuro é continuar com o projeto até onde der. Sempre que eu inicio os trabalhos de divulgação do edital fico meio apreensivo pensando o que vai ser, quem vai querer continuar participando, quem vai ter interesse em continuar mostrando sua poética, então é um trabalho que me tira um pouco o sono nesse sentido de pensar o que vai ser quando eu começo a ler as publicações. Mas ver que o projeto caminhou é satisfatório no sentido de que valeu a pena ter a ideia de começar, ter insistido, alguns anuários tiveram pouquíssimos poetas participando, mas ter insistido, não ter baixado a cabeça. Hoje eu consigo agregar cem poetas por edição praticamente, é um número muito alto. A ideia é continuar tentando conseguir formas para conseguir manter o projeto por vinte, quem sabe trinta anos. Mas a ideia é levar o projeto e continuar com ele. Os planos para o futuro são esses, que o Anuário possa alcançar pelo menos trinta anos de trabalho dentro desse estado.

Eu aproveito para agradecer a oportunidade de falar um pouco sobre esse projeto, um dos meus projetos que eu gosto muito de trabalhar com ele, apesar da cansaça que me dá, divulgar e insistir em algumas pessoas para participar e procurar pessoas para fazer edição, depois procurar gráfica, mas o resultado final vale muito a pena. Então o plano para o futuro é permanecer na resistência de continuar com o projeto.

Estudos de versificação

Guilherme Aniceto¹



1) Guilherme Aniceto é mineiro, graduado em Administração de Empresas e graduando em Letras – Português/Inglês. Além de publicar poemas em revistas e antologias diversas, é autor dos livros de poemas “Nós Líricos” e “Guerra”, publicados pelas Editoras LiteraCidade e Penalux, em 2015 e 2017, respectivamente. Também publicou, de forma independente, o livro “30 poemas para o orgulho (e um para depois)” (2021) e, em coautoria, pela Qualis Editora, o livro “Aglomerados” (2020). Também é colunista e membro do corpo editorial da Revista Subjetiva e poeta no portal Fazia Poesia.

1.

Nasce
Pasce
Paste
Poste
Porte
Porre
Morre

-

O poema acima é um “doublet”, brincadeira em que, a partir de uma palavra, são colocadas outras, cada uma trocando uma letra da anterior.

Assim, a segunda palavra é formada a partir da troca de uma letra da primeira; a terceira, pela troca de uma letra da segunda; assim, sucessivamente.

As possibilidades de continuação são inúmeras, mas o autor para onde o efeito de sentido lhe deixa mais satisfeito. Existe o significado que o autor deseja expressar, mas a maior contribuição vem do que o(s) leitor(es) extraem da sequência lexical formada.

Também são inúmeras as possibilidades de uso dos “doublets” na poesia. No poema a seguir, apenas as primeiras palavras de cada verso são parte de um “doublet”:

-

Nada sou para ti.
Nado em direção ao mar, o
Gado muge contra o vento, o
Galo acorda a manhã no
Talo das cordas. E ouves. E eu,
Tolo que sou, me esparramo
Todo, pois ainda assim
Tudo és para mim.

2.

O vazio do verbo

No princípio,
Era o verbo.
Olhou para ele
O ato de fala e disse:
Há noção.
Porém, depende.

Depende de quê?
Verbos vazios são.
E vazios são
Noções imprecisas.
Há ação.
Porém, depende.

No princípio,
Era o verbo.
Amém? Nem sempre.
Olhou para ele a luz:
Há oração.
Porém, depende.

O foco
É integrar.
Integrai-vos ao verbo.
Disse a fala aos termos.
E eles vão.
Porém, depende.

-

No poema acima, o autor brinca com as noções de transitividade dos verbos, frequentemente chamadas de “vazios dos verbos”. Cada verbo pode pedir um ou mais argumentos em uma oração, para que seu sentido seja compreendido completamente. É nesse “pedido” que se concentra o poema. Pode-se pensar, inicialmente, na ação ou no estado que o verbo exprime para a construção de um enunciado. Porém, depois do verbo, há que se pensar no que é necessário para que o processo comunicativo ocorra.

Conforme Beaugrande (1997) prenunciou: o texto é um ato comunicativo em que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais. Essa incompletude/completude do verbo é exercitada na ação linguística, a partir de mecanismos ativados na cognição e de conjecturas involuntárias realizadas a partir das relações e interações no mundo.

3.

Prisma

Nasce um arco-íris:
A luz passeia e seduz
Xícaras e pires.

-

“Prisma” é um “haikai”. Um “haikai guilhermino”, especificamente. O “guilhermino” vem de Guilherme de Almeida, que cunhou essa variedade do “haikai”.

O “haikai” é um poema de origem japonesa, marcado por alguns elementos: síntese, simplicidade, contemplação da natureza, presença de termos que remetem às estações do ano (palavras que situam o poema num período do ano, chamadas de “kigo”) e de marcas de cesura (cortes que demarcam a leitura, chamados de “kireji”). A estrutura de um “haikai” normalmente é fixa: três versos, com 5, 7 e 5 sílabas poéticas, nessa ordem.

Geralmente, não há rima ou título nos “haicais”. Guilherme de Almeida, ao ocidentalizar o poema e criar a sua variedade, introduziu esses elementos. Assim, observa-se o título que deve agregar sentidos ao poema. E as rimas se localizam no primeiro e terceiro versos, e uma rima interna no segundo verso, na segunda e sétima sílabas.

Em “Prisma”:

“Kigo”: “arco-íris”, uma palavra de estação catalogada como representativa do verão.

“Kireji”: os dois-pontos após “arco-íris”, no primeiro verso, produzem uma pausa na leitura, funcionando como marca de cesura.

Rimas: “arco-íris” e “pires”; “luz” e “seduz”.

4.

Pintos Negreiros

Há muitas árvores de troncos robustos no caminho para Pintos Negreiros. Há, igualmente, montanhas em todos os horizontes. Montanhas azuis. A terra vermelha coloca fogo nos nossos olhos, mesmo quando eles encontram o verde. Cheiramos as flores silvestres e comemos das amorinhas. A estrada é uma delícia à parte.

Quando o tempo é firme, há passarinhos de todos os motivos, de passagem. Bem-te-vis, sabiás, canarinhos, falcões e beija-flores. Tatuzinhos e lagartos. Cobras perigosas e jacus. A fauna abundante afasta qualquer sentido de abandono.

Sentar e esperar –
A grande árvore é prova
De que o tempo passa.

-

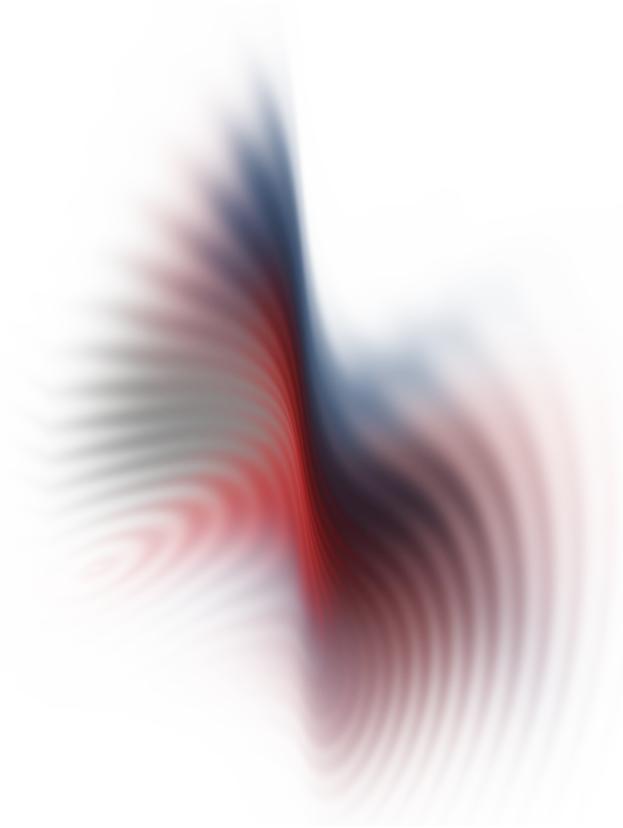
O texto acima é um “haibun”. Um gênero híbrido da prosa e do verso. É um desdobramento do “haikai” (forma poética em três versos, com o esquema 5-7-5 nas sílabas, que tem como motivo primordial a natureza, a observação e a contemplação).

Na tradição japonesa, o “haibun” era escrito como um diário de viagem, isto é, usado para descrever a jornada dos poetas, chamados “haijin”.

Normalmente, o “haibun” é composto por uma parte em prosa, essencialmente descritiva, e uma parte em verso (“haikai”), que pode vir ao final ou até no meio do texto.

O “haikai” não é, necessariamente, um fechamento do “haibun”. Assim, não serve para arrematar ou fazer referência a algo que esteja presente na prosa.

Tratam-se, portanto, de duas partes distintas, que podem abordar sentidos variados. Representam a junção dos princípios “yin-yang”, as duas forças fundamentais, opostas e complementares, que se encontram em todas as coisas.



5.

Amar...

Amar não é verbo

Defectivo,

Pode conjugar:

Eu...

-

Verbo defectivo é o verbo que não tem conjugação completa. Ou seja, não tem flexão em todas as pessoas do discurso. Os verbos “colorir”, “demolir” e “falir”, por exemplo, não se conjugam na primeira pessoa do singular, “eu”. Desse modo, não existem as formas: “coloro”, “demolo”, “falo”*.

*falo existe como substantivo e como flexão do verbo “falar”.

6.

Ar-me

Procuo uma cama para deitar-me.
Procuo uma teia para enredar-me.
Procuo uma boca que devorar-me
Deseje, mas sem querer decifrar-me.

Procuo uma gota de certo charme,
Um sólido mar para derramar-me.
Pois rio que sou, fluxo sem alarme,
Procuo um bom mar para desaguar-me.

Procuo um rapaz que, sim, me desarme,
Alguém que me enxergue a alma e a carne.
Procuo que alguém minh'alma descarne,
Que queira assumir-me sem descartar-me.

Procuo despir-me bem para amar-me,
Para amarrotar-me e nunca passar-me,
Não quero quem jure vir consertar-me.

Procuo, no mundo que quer pisar-me.
Procuo, no fundo, poder doar-me
A quem, com verdade, há de aceitar-me.

Procuo talvez assim encontrar-me.

-

As rimas em “Ar-me”: Todos os versos do poema rimam entre si. Todas as terminações são similares. As rimas entre os versos em “-arme” e “-arne” são chamadas rimas imperfeitas toantes (ou assonantes): repetições de sons de vogais, com consoantes diferentes. As rimas entre os versos em “-arme” e “arme” são chamadas rimas preciosas: repetições de sons em terminações pouco usuais. A rima entre os termos “despir-me” e “assumir-me” é chamada rima interna ou coroada (ocorre dentro dos versos e não no final). O mesmo ocorre entre “mundo” e “fundo”.

A métrica em “Ar-me”: Todos os versos são decassílabos: compostos por dez sílabas poéticas cada.

O ritmo em “Ar-me”: Existem cesuras ao longo de todo o poema. São pausas propositais no interior de todos os versos, imprimindo uma cadência de leitura específica. Todas as cesuras se localizam na quinta sílaba dos versos. Há que se observar, ainda, a pontuação. Não é recomendado utilizar a mesma pausa ao final de todos os versos. Tanto as cesuras quanto os sinais gráficos de pontuação são importantes elementos no encadeamento dos sentidos. A essa leitura, sem pausas constantes ao final dos versos, com continuidade entre eles, chamamos cavalgamento (ou “enjambement”, termo francês com esse significado).

7.

Esvaziamento

esperança

esp'rança

'sp'rança

'sp'rans'

-

O poema “Esvaziamento” foi construído em torno da palavra “esperança” e de três processos curiosos, próprios da versificação: a aférese, a síncope e a apócope.

Na aférese, são suprimidos fonemas (sons) no início das palavras. Na síncope, a supressão ocorre no meio das palavras. Já na apócope, suprimem-se sons ao final das palavras.

No poema, a palavra “esperança” é reduzida gradativamente, “esvaziada”, utilizando esses mecanismos, até a forma ‘sp'rans’, em que ocorrem, simultaneamente, aférese, síncope e apócope.

Geralmente, o objetivo desses processos, na construção dos versos, é o de reduzir o número de sílabas poéticas para caber em formas fixas e/ou imprimir ritmos de leitura determinados. Ou seja, são mecanismos com fins estruturais.

No poema “Esvaziamento”, no entanto, o objetivo não foi esse. O autor utiliza essas ferramentas para construir o sentido do esvaziar-se da esperança, pela perda de vogais, tão importantes na língua portuguesa na construção dos sons e significados, até o momento em que a palavra “esperança” se transfigura em um termo que exige abstrações para ser compreendida, se colocada isoladamente.

8.

Fome

Viver nas cidades com os olhos rotos
Perdidos nos prédios que não têm alma,
Em busca do auxílio que nunca chega,
Entregue à bebida ou a qualquer vício
Que não abandone a cansada sombra,
Na ânsia dum sono que eleve a fome.

Seguir o caminho que a própria sombra
Desenha nos fios que espalham, rotos,
Alguma esperança pra dura fome,
Que nunca se extingue e que nunca chega
De pôr dor no corpo e pesar na alma,
Fiel, tal cadela, num cio vício.

Catar nos escombros do lixo a alma,
Em latas vermelhas, o doce vício,
Em gomas mascaradas, os planos rotos
De um alto futuro entre a luz e a sombra,
Premissa de mérito a quem tem fome,
Promessa de glória que nunca chega.

Vender nos sinais a cura da fome,
Com os olhos brilhantes na fé que chega
Por vozes serenas em meio à sombra,
Que danam o corpo, mas dão à alma
Alguma noção de que o fim do vício
Ao pobre consola, entre panos rotos.

Passar entre as mãos a bíblia do vício,
Pra enganar a sede e pôr fim à fome
– Esta fome ingrata que come a alma –,
Pra dormir sereno entre os jornais rotos
(A notícia velha é só a que chega
À cera do ouvido na preta sombra).

Tirar o chapéu ao senhor que chega,
Respeitosamente, beijar-lhe a sombra,
Com misericórdia por seu vil ofício
De rir-se do oco que traz a fome
No ventre do filho em chinelos rotos,
Que pede – tem pão? – espada na alma.

Rasgar mais os rotos olhos da alma,
Pôr fogo na sombra do nobre vício,
Mas dormir sem fome, agora já chega!

O poema “Fome” se inscreve em uma forma fixa, bem peculiar, denominada “sextina”, poema composto por 7 estrofes: 6 sextetos e 1 terceto.

Todos os versos de uma “sextina” devem terminar com palavras dissílabas. Mais que isso, os versos de todos os sextetos devem terminar com as mesmas palavras, mas em ordens distintas entre si. Mais ainda, as dissílabas devem se repetir no terceto (3 no interior dos versos, formando cesuras, e 3 ao final dos versos).

O terceto final funciona, ainda, como a “chave de ouro”, a estrofe que fecha e determina o ápice do texto.

O poema “Fome” se constrói em torno dessas regras e de outras regras, que indignam e constroem as pessoas: o racismo, o capitalismo e a fome.

Pequeno glossário:

Palavras dissílabas: formadas por duas sílabas (no poema: “alma”, “rotos”, “sombra”, “vício”, “chega” e “fome” seguem essa classificação).
Sexteto: estrofe de 6 versos, também chamada de sextilha ou hexástico.

Terceto: estrofe de 3 versos, também chamada de trístico.

Cesura: divisões internas nos versos, que determinam pequenas pausas e especificam o ritmo da leitura.

Poemas pandêmicos: ser como palavra profana...

Nicotí¹

Me chamo Luis Henrique Carneiro Santos (Nicotí), tenho 27 anos, nasci em Marabá-PA, sou estudante de Letras Português na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), pai falecido, mãe guerreira. Meu interesse por poesia e literatura surgiu desde muito cedo, quando criança minha mãe inventava histórias e nos contava antes de dormir, não tinha livros, tudo era muito difícil, principalmente porque mamãe era solteira e tinha 3 filhos para criar, todavia, a casa sempre foi repleta de arte, desde os crochês espalhado pela casa , às noites em que os amigos e familiares se reuniam no terreiro e me colocavam pra dançar Michael Jackson, eu achava tudo fantástico e mal percebia que ali foi o começo de uma paixão avassaladora e criativa. Hoje não procuro fama, reconhecimento ou mesmo destaque em alguma coisa que eu faço. A poesia se tornou para mim uma real necessidade, um refúgio do caos tumultuado que é minha realidade, não uma fuga e sim uma sensação de liberdade.

1) Nicotí é Luis Henrique Carneiro Santos – Graduando em Letras na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá. Portfólio: Instagram - @eunicoti. E-mail: santisantos0000@gmail.com.

Fluxo de Pensamento Cannabis-Trativo

A Luz dos que na
boêmia descobrem
um universo de
possibilidades.
Que verbal e
existencialmente
deflagram a realidade.
Que golpeiam
com navalhas
verbais, poetas,
poetisa, poetas.
Tras em mim
a vontade de
morar na poesia.

Vejam!

Reúnam vossas forças
e convidamos estas forças
Para nos auxiliarem no
findar deste labor.
Vejam!
A poesia está sendo consumida
O que antes nutria vida,
Hoje alimenta a morte
e cultiva o horror.
Veja!

Serena

Ouvi cantar Serena
Canto de lua,
Menina cantar.

Cata pra mata criança!
É o teu canto que faz
Girar, mundo girar.

Ouvi cantar Serena
Em noite de lua,
Menina cantar.

Comboio de Lata

Porque ruminas o verbo,
Mastiga a palavra
Como quem desperdiça.
Habitas no silêncio,
Monstro devorador.

Que música é essa
Que somente
Os teus ouvidos escutam?

Monstro de lata,
Comboio de sucata,
Do ferro.
Germina a dor.

Trem desgovernado
No palco do absurdo
Os teus meninos perfumados
Falam sem parar.

A ti nada é requisitado.
A ruína é o teu legado.
Os que reivindicam
Não irão implorar.

Primeira Namorada

Menina banhada de sol
Marabeleza!
A natureza que esse solo tem.
Como pintada em tela,
Marabela!
É triste ver tua pele rasgada
Por trilhos de trem.

Ponto de partida e findar da estrada,
Ainda me vejo menino
A correr nas tuas tarde ensolaradas.
Aqui! neste solo quente,
Esta gente,
Como semente semeada.

Horas Sórdidas

Nessas horas que te paralisam
Um todo nada numa ânsia sem ação
É querer ver o mundo sem a lente da imaginação
É buscar sem ter vontade de encontrar.

Se a vida é construção
O que nos resta é sermos
Arquitetos da ignorância?

Se tem pouco,
Lembre-se de dividir o pouco que tem,
Pois aos que têm pouco
E são mesquinhos avarentos
até o pouco que têm lhes será tirado.

Mentiras sinceras

Sempre tive cá comigo uma pretensão:
Passar pela vida sem fazer alarde.
Fiz uns rabiscos na parede,
Logo apaguei.
Minhas mentiras são sinceras.

Minha respiração profunda
Leva-me a uma parte de mim que eu desconheço.
Sofro de uma sede insaciável.
Busco refúgio nos compartimentos
Que criei em caso de me sentir ameaçado.

Não é fácil me olhar nos olhos,
Não quando se consegue ver a própria alma.
Verbo ceifador!
Tua palavra é cortante.
Não deixe passear no papel
A tinta feita do sangue dos inocentes.

Neste solo árido e infértil
Vós sois sementes.
Há no mundo das incertezas
Uma verdade sublime:
Quem fala com o coração
Nunca mente.

Barco sem velas

A contar ladrilhos,
Tatear parede de cimento grosso,
Escavar a terra à procura de tesouros sem valor,
A olhar pro céu
Em busca de uma intervenção divina.

A ansiedade é um barco sem velas.
E quando vem a calmaria,
Estamos sós em alto mar,
E quando vem a tempestade
A indesejável se apresenta,

Há entre esses tripulantes maltrapilhos
Alguém que possa resistir
Ao flerte de Shinigami?
Sirva-me mais uma taça do vinho do delírio
E permita que eu me assente ao teu lado.

No jardim da ilusão meu ser foi semeado,
Lá cresci e de lá fui arrancado.
Certa vez disse-me a morte:
Tu como pode saber o que é doce
Sem ter provado do amargo.

A máquina não para

Vai o ser pensante,
Com seus passos apressados,
Seu corpo envergado,
Com o peso do mundo nas costas.

Corpos se cruzam,
Cruzam-se os corpos,
Um corpo na cruz a servir de exemplo,
Corpos cruzados.

Um corpo caído no chão
É tropeço para pés apressados.
A máquina precisa de corpos
Corpos doentes e violados.

Pequena Semente

A ti foi revelado o segredo contido no verbo,
a palavra flutua no vento
porque é o próprio vento,
o vento vai aonde quer.
Tu és como o vento,
percorre as enormes muralhas,
dança no deserto,
filhas e filhos do fogo.
tuas lágrimas,
eu poderia jurar ser uma tempestade.
No entanto,
é na terra que a tua história começa
pequena semente.

Angústia

Um cigarro intragável
Raiva de um "num sei o que"
Mil mundos se enfurecem dentro mim
Não ouse perguntar o porquê.

Vou a galope
A contra pelo
Como quem desesperado,
Foge do desespero.

Entregue a laquera infernal
Da minha mente.
Curumim
No mundo de matéria
Necessita ser valente.

Ao pisar na terra tenha reverência

Minha mãe, como eu devo amar?
_ Acaso quando tu pisas na terra
Tu sente ela desmoronar
Sobre os teus pés?

Assim, cada passo firmado na terra
É um gesto de amor.
Assim, o amor por tudo transita.

Seja o teu amor como o ar que enche
Os teus pulmões, contínuo e vital.

O teu próximo é o todo ao seu entorno.
Assim, ame também a terra, os rios
Os seres e tudo que há aqui.

Não há segredo que não possa ser revelado
Assim, seja o teu amar a tua razão de existir.

Aqui estou!

A contemplar o passar das horas,
Passam por mim os passantes
Nessa ânsia sem fim,
Findar do instante.

No palco da existência
Cenários fantasmagóricos
Dão lugar a manhãs ensolaradas
E cheiro de café.

Um dia como esse é digno de se registrar,
Uma verdadeira obra prima,
Como o olhar da menina
Abismada com a imensidão do luar.

Medo de ser, medo de fazer

Lucas Wilm¹

Resumo:

Desenhos produzidos em 2021 para a disciplina de *Práticas Integradas de Pesquisa e Extensão (PIPE I)*, do curso de Licenciatura em Artes Visuais, sob orientação dos professores Armando de Queiroz Santos Junior, Amilton Damas de Oliveira e Wilson Roberto da Silva. Os trabalhos são resultados da prática de criação artística com a linguagem do desenho e realizados a partir da observação, espontaneidade e desenho livre.

1) Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia – Unama (2013). Atualmente, graduando em licenciatura de Artes Visuais pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – Unifesspa. E-mail: lucaswilm@gmail.com.



O título “Medo de ser, medo de fazer” é proveniente de um dos cadernos de artista que fiz para a disciplina *Práticas Integradas de Pesquisa e Extensão* em 2021 e faz alusão ao modo como lidava com a criação artística naquele momento. Ainda possuo dificuldade em definir-me como artista e um certo enervamento ao apresentar minhas criações. Os desenhos que fiz nesta disciplina não possuíam uma temática central, a princípio. Eles surgiam, muitas vezes, automaticamente, da espontaneidade, do desenho livre. Lembro que entre minhas referências visuais eu citava os artistas americanos David Lynch, Cy Twombly e o brasileiro Leonilson, depois Basquiat e Francis Bacon. Ao longo da disciplina, iniciei uma série chamada Dismorfia, relacionada com o diagnóstico de transtorno dismórfico e percebi que, assim como Leonilson, eu buscava revelar detalhes autobiográficos nesses trabalhos e comecei a explorar esse campo também. Outros desenhos, como “Homens dançando” e “Introdução ao medo”, trazem personagens em situações que me pareciam assombrosas, em cenários e posições intencionalmente desconcertantes.



4 tentativas de cachorro. 2021, 30 × 30 cm, manipulação digital com automações de vetorização em parâmetros diferentes, impressão em canvas.



Mariposa. 2021, 21 × 29 cm, giz de cera sobre papel.



Sem título. 2021, 21 × 29 cm, giz de cera sobre papel.



Sem título. 2021, 21 x 29 cm, giz de cera e caneta esferográfica sobre papel.



Sem título. 2021, 21 x 29 cm, giz de cera e caneta esferográfica sobre papel.



Agonias do dia. 2021, 29 × 21 cm, giz de cera e gesso acrílico sobre papel.



Sem título. 2021, 29,7 × 62 cm, giz de cera e gesso acrílico sobre papel.



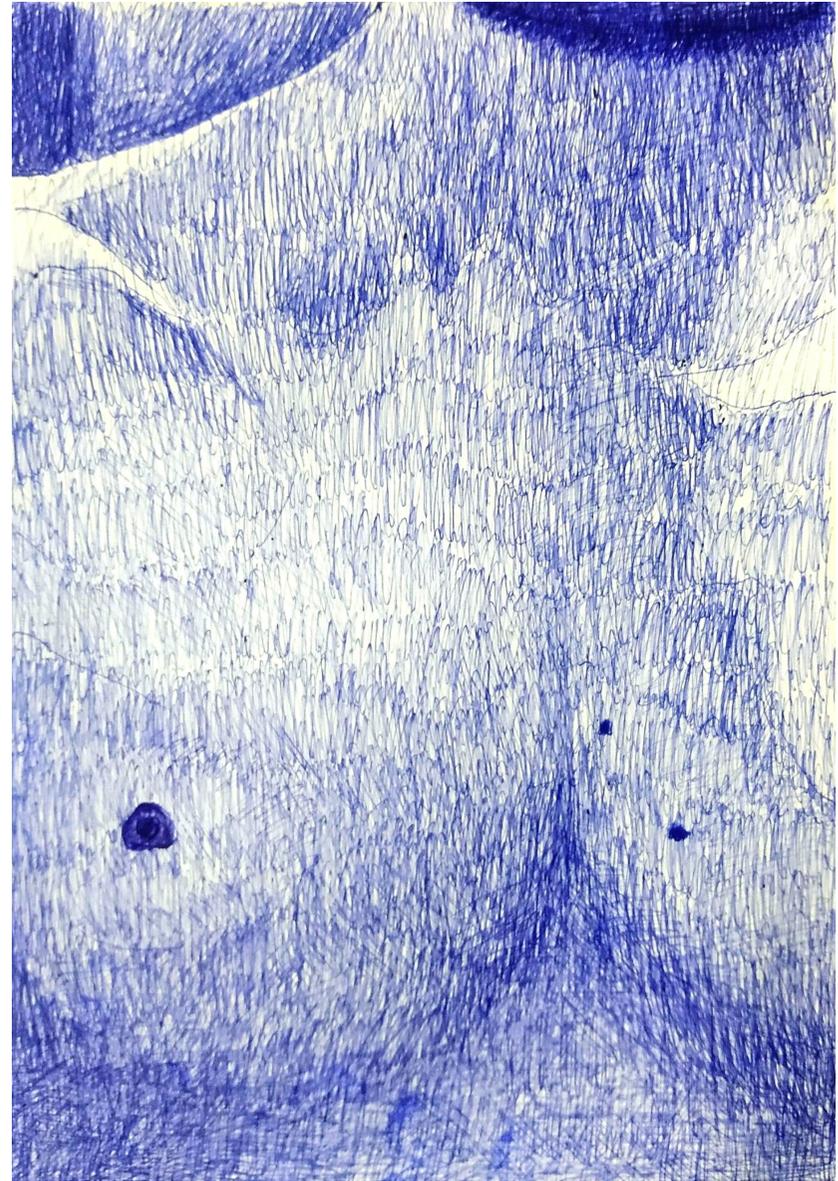
Moça da live. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



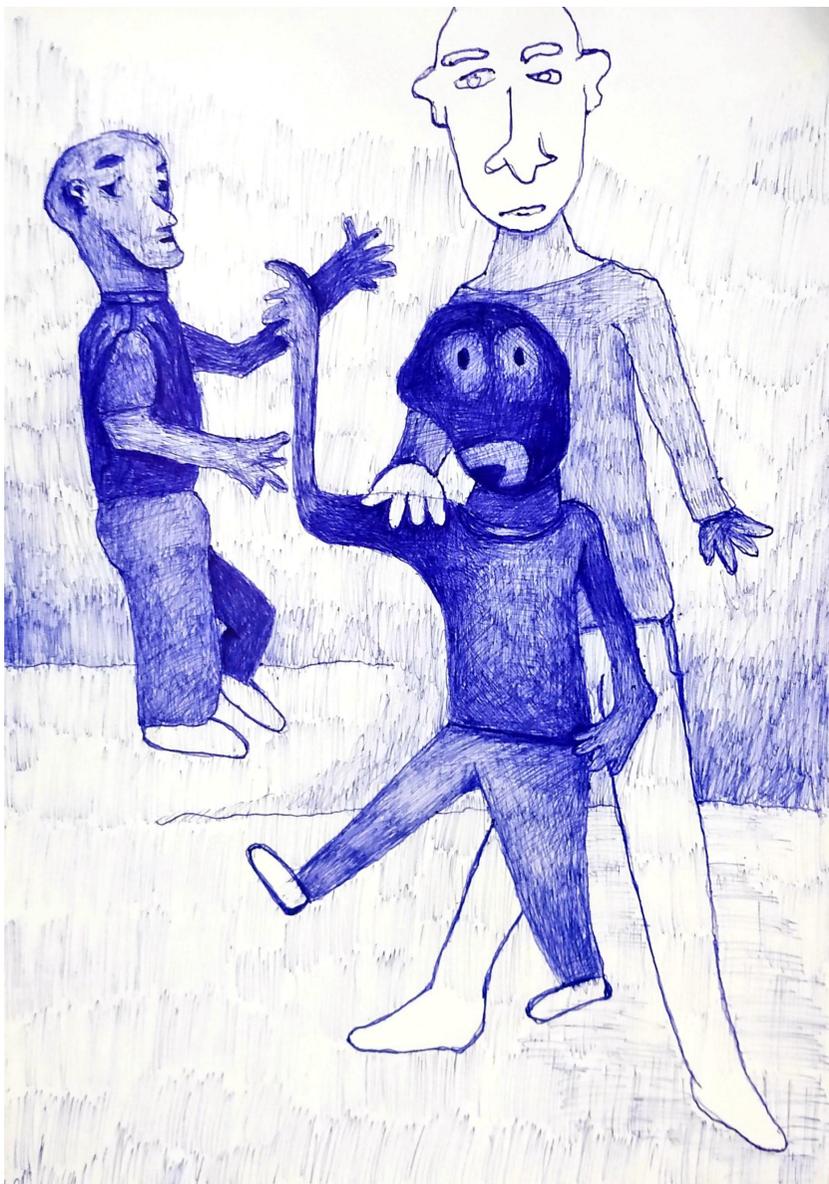
Sem título. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Sem título. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Sem título. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Homens dançando. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Introdução ao medo. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Dismorfia 1. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Dismorfia 2. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Dismorfia 3. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.



Gui. 2021, 14,8 × 21 cm, caneta esferográfica sobre papel.

Morbach, o poeta do nankim!

Documento de referência:

LUXARDO, Líbero. Morbach, o poeta do nankim! *Terra Imatura*, Belém, ano 3, n. 13, dez. 1940 [p. 11-14].

Localização do documento de referência:

Acervo da Fundação Cultural do Pará (Belém/PA), Biblioteca Pública Arthur Vianna, Seção de Obras Raras.

Resumo:

Neste artigo – publicado originalmente na revista *Terra Imatura*, em 1940 – Líbero Luxardo (Sorocaba/SP, 1908 – Belém/PA, 1980) tece uma crônica sobre a cidade de Marabá e sobre o artista Augusto Morbach (Itaguatins/GO, 1911 – Belém/PA, 1981), acompanhada de três ilustrações que são possivelmente de autoria de Morbach. Luxardo compila, também, comentários de outros intelectuais a respeito do artista. O artigo é aqui acompanhado por Nota Explicativa de Gil Vieira Costa (ILLA/Unifesspa), responsável pela transcrição e adaptação ortográfica do texto original.

Palavras-chave:

Augusto Morbach. Líbero Luxardo. Marabá.

1) Cineasta e escritor, entre outras ocupações, radicado em Belém a partir de 1939. Realizou diversas obras, das quais podemos destacar o livro *Marabá* (1959) e o filme *Um dia qualquer* (1962), primeiro longa-metragem rodado no Pará (N.E.).

Marabá é uma cidade extraordinária. Feia? Bonita? – Não interessa. Isso não lhe alteraria a feição excepcional. Uma cidade não vale apenas pelo seu aspecto urbano, ou pela sua identificação com os que nela mourejam. Marabá é uma cidade accidental. Fruto de uma época, de um apogeu, porém, na sua formação, não se deu o fenômeno de desintegração, ou melhor, – emancipação do tipo que a povoou. A cidade reflete o espírito nômade dos seus criadores. Era pouso. Rancho de penetradores da selva. Ponto base de ligação com a artéria fluvial de escoamento. O homem arguto que a criava conhecia muito bem as condições desfavoráveis da sua situação. Não afundou o alicerce. Não ergueu cumieiras para resistir ao tempo, apenas criou o agasalho contra o sol e contra as chuvas. A natureza exúbere da região foi protelando a emigração. Retardando o fim e, a cidade, foi crescendo sem perder as suas características iniciais. O tempo foi melhorando o aspecto. Retocando, mas os velhos contornos continuam indelévels.

A cidade tem um ponto alto no seu povo. Pugilo de homens e mulheres de mil tons e de mil ideias. Gente sonhadora. Audaciosa e resoluta. Pródiga e estranha, correndo atrás da fortuna sem medir sacrifícios e, com a mesma obsessão do jogador que arrisca o último mil réis nos azares da roleta.

Durante algum tempo, convivi com o povo de Marabá, mescla de todas as raças, de todos os costumes. Gente aventureira, boa e má, e sempre otimista. Irmanei-me àquele povo. Fiz roda de *poker* e longas partidas de *snooker*. Aborreci-me jogando o gamão e ouvindo acaloradas acusações à incúria do governo, às riquezas daquela região. Fiz amigos. Tornei-me amigo de alguns e, gosto de Marabá, da

cidade, do povo, do clima; dos pratos saborosos de D. Delzuita e do quibe cru, com aperitivo, na casa do Tufi... Das noites boêmias no bar Teixeira; do café da Bebelá “sempre feitinho na hora” e dos longos bate-papos com o Josico, o Wilson, o dr. Abílio e, daquelas demoradas caminhadas ao lado de Morbach, ouvindo a sua história angustiada de artista insatisfeito...



Eu conheci Morbach numa noite de inúteis discussões. Terminámos o jantar. Benjamin apareceu no salão com o seu indefectível guarda-chuva. O chapéu de feltro claro sombreando os seus olhos escuros. Trazia as últimas notícias do rádio. Germanófilo, dava àquelas o seu sabor. Por esse tempo a heroica França, ainda lutava. Os ânimos se erguiam num desusado calor até que os choques apaixonados afugentavam os tímidos que se iam ao *snooker*, ao cinema, ou expor a cabeça escaldada, ao fresco da noite na praça defronte à Prefeitura. Morbach não falava. Nervoso, controlava o seu pensamento. Os olhos, pisca-que-pisca atrás das lentes de aumento, dirigiam-se irrequietos, de canto em canto, de um em um. Ria-se às vezes, e deixava-se ficar, na sua cadeira, fumando cigarro sobre cigarro. Ficamos sós. Não fomos apresentados. Conversamos sobre tantas coisas que me não ocorrem agora. Saímos. Demos larga volta pela Praça. Fomos ao *snooker*, jogamos e, eu perdi. Já era tarde. Rumamos ao Café da Bebelá, mudamos de conversa, depois, quase meia-noite, despedimo-nos.

Falámos tanto. Morbach, de tudo, menos da sua arte, da sua arte extraordinária... dos seus desenhos!



Figura 01: Ilustração do texto *Murbach, o poeta do nankim!*, possivelmente adaptada de obra à nanquim de Augusto Murbach. **Fonte:** *Terra Imatura*, Belém, ano 3, n. 13, dez. 1940 [p. 11].

No dia seguinte, um menino, trouxe-me um embrulho. Uma surpresa. – Abri. – Era o meu retrato. Desenho à bico-de-pena com tinta azul na entrecapa de um livro de conta corrente... Num papel de embrulho comum escrevera:

“É um esboço. Não sei se presta. Rasgue-o se não gostar. – Murbach”.

Assim eu me identificava com o artista extraordinário que é Augusto Murbach.

Murbach é um contemplativo. Um receptor de profunda sensibilidade e aguda penetração. Sua arte reflete grande tortura e um desejo quase divino que tem raízes, nos limites da própria perfeição. É estranha e profunda. Os seus traços, seguros, demonstram uma consciência definida, uma organização completa e clara, orientada num sentido novo sem ser revolucionário e, sobretudo, um poder de interpretação tão lúcido que mesmo alterando a cor das coisas, os seus contornos plasmados segundo a sua sensibilidade criadora, não se modifica em essência o sentido emocional da paisagem original.

Morbach é simples. Um temperamento bucólico. Calmo, lento no andar, pausado no falar, parece uma paisagem amazônica transformada em homem, porque sua alma é um vulcão. Seu temperamento é violento. Tem a mesma aparência plácida e amena da selva amazônica vista com olhares turísticos, porém, se nela penetramos, a variedade surpreende, avassala e enlouquece, tal o tumulto díspar que se agita no seu interior.

Sua vida é uma epopeia. Um correr incerto atrás da estabilidade para poder deixar à margem o prosaísmo da vida e dedicar-se todo a sua arte. É pobre. Do seu trabalho rústico na castanha deve vir o pão para o seu lar. E nem sempre os fados são propícios. Os anos bons servem apenas para tapar os buracos abertos pelos maus... Assim, vai vivendo...

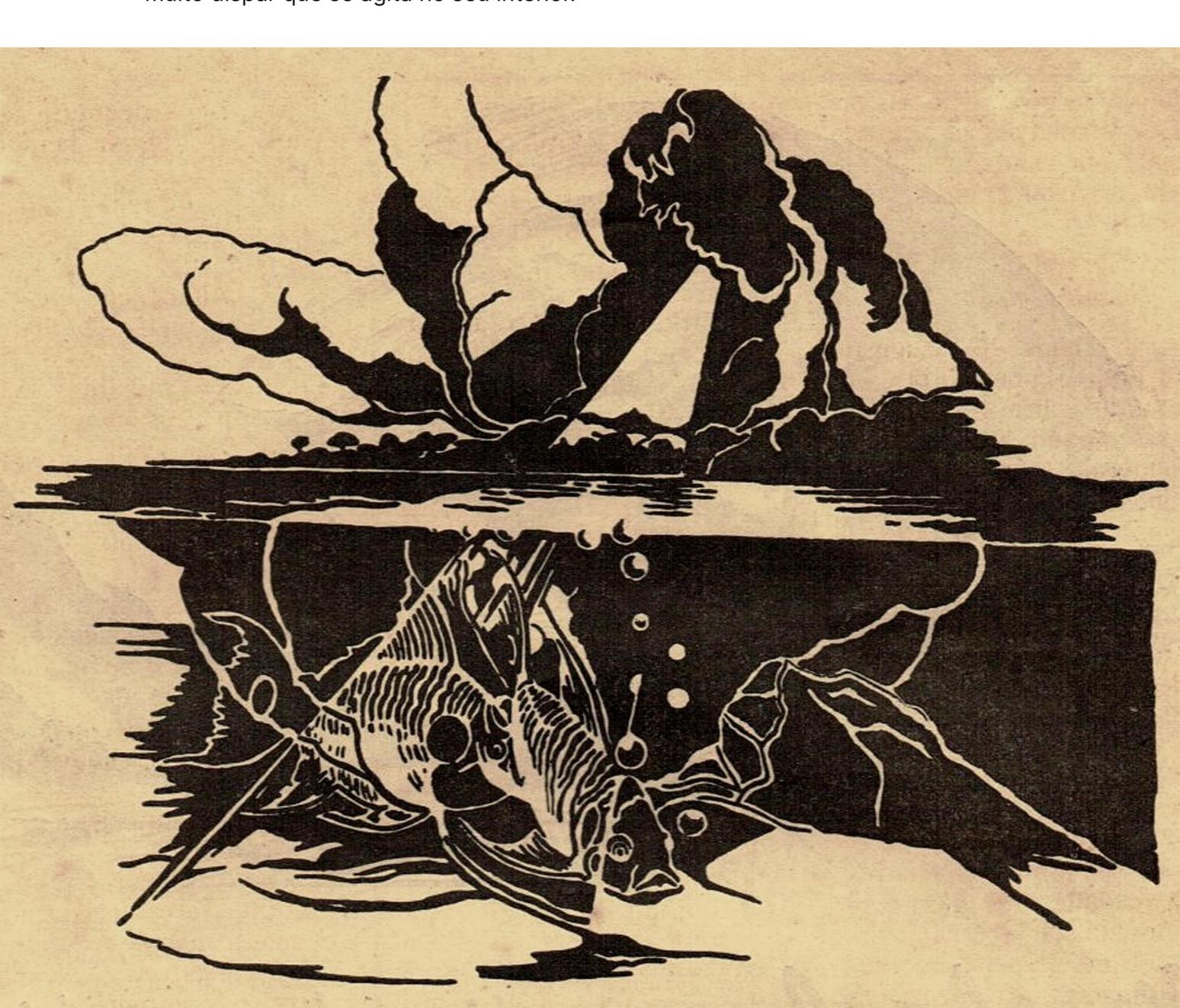


Figura 02: Ilustração do texto *Morbach, o poeta do nankim!*, possivelmente adaptada de obra à nanquim de Augusto Morbach. **Fonte:** *Terra Imatura*, Belém, ano 3, n. 13, dez. 1940 [p. 12].

O artista é feliz porque encontra na sua arte meios para esquecer as próprias aperturas. Assim faz Morbach, e às vezes... a selva é sua amiga. Ele a compreende tão bem!... As coisas vão mal? Não há remédio? – Então, embrenha-se na mata. Espingarda ao ombro e deixa-se ficar numa “espera” sondando uma onça, um tapir, ou uma paca... E o tempo passa... Nem sempre o artista dispõe de dinheiro para o papel, os pincéis, ou a tinta... Custam tão caros!

Foi o Dr. Abilio que boiou a ideia do Morbach ilustrar um poema que eu escrevi sobre o rio Tocantins. Feliz ideia, porque, foram esses desenhos que o tornaram conhecido em Belém. Morbach fez sucesso. Os intelectuais de Belém não regatearam encômios. Fizeram, aliás, a justiça que era de se esperar e, Morbach, que hoje procura a fortuna nos aluviões diamantinos do Tocantins entregue à rude garimpagem, por certo, agradecerá essas palavras que são tão brilhantes como os seus próprios diamantes... É o seu garimpo, a sua arte! Nela há de encontrar as pedras preciosas dos aplausos espontâneos como os dessa plêiade de valores novos, inconfundíveis, que vale por uma consagração.

Sobre a arte de Morbach:

Conheci na Bahia uns sujeitos muito bons e amigos com o teu nome – Conheci aqui, por intermédio do Luxardo os teus desenhos – Os Morbach da Bahia bebiam bem... e muito – Tu desenhas, – pintas é melhor – como ninguém o faz aqui! “Os homens” daqui viram os teus desenhos e estão “abafados”. Eu, de mim, digo pra ti – que preciso saber desenhar como tu para que esses pobres diabos da opinião de minha terra digam, com razão, que eu sou “o maior artista da Amazônia”!

Imagina!

Felicidades pra ti – Morbach.

Garibaldi Brasil

Vi os desenhos de Augusto Morbach para o poema de Líbero Luxardo sobre o *Tocantins*. Fiquei assombrado. Não vira até hoje, confesso, tão grande poder de interpretação em ilustrador algum como nesse desconhecido Morbach, aventureiro e artista, perdido nas regiões longínquas dos castanhais, onde Líbero o foi achar fugido do mundo e despreocupado da glória. Basta para fazer dele um dos maiores entre os nossos ilustradores “Os ventos da montanha”, “Nuvem de garças” e aquele admirável “Rebojo”.

E agora se torna impossível, tal a capacidade de interpretação do desenhista – e é isto principalmente que se pede ao ilustrador – separar do poema os nomes de Líbero Luxardo e Augusto Morbach. A criação poética de um e a criação plástica de outro completaram-se, fundiram-se numa só expressão de alto lirismo e de beleza pura.

F. Paulo Mendes



Figura 03: Ilustração do texto *Morbach, o poeta do nankim!*, possivelmente adaptada de obra à nanquim de Augusto Morbach. **Fonte:** *Terra Imatura*, Belém, ano 3, n. 13, dez. 1940 [p. 13].

Augusto Morbach, o artista extraordinário que conseguiu filmar no preto e branco toda a força, toda a *brutalidade* das águas e das selvas amazônicas. Seus desenhos se movimentam, se agitam, se animam à vista do espectador maravilhado. Pode-se dizer que o Vale que deslumbrou Euclides encontrou em Morbach o homem capaz de senti-lo e penetrá-lo. É ele o *maior ilustrador da Amazônia*, havendo em seus trabalhos um *frisson nouveau*, qualquer coisa que ainda não tínhamos visto e que é a “presença” de um artista formidável que não veio de fora, mas brotou da terra imensa e do rio profundo.

Machado Coelho

O Tocantins é um rio que desce do coração do Brasil por uma escada de rochas, cujos degraus são lastreados de ouro, de pérolas e diamantes.

As suas águas são verdes e belas como as de S. Lourenço, no Canadá.

A latitude que ele corta é toda uma região bárbara e opulenta.

Líbero Luxardo soube exprimir em seus versos esse panorama de lenda. E reserva-nos outro aspecto extraordinário: são as *ilustrações* de Augusto Morbach, de Marabá, destinadas ao poema.

Sente-se através dos desenhos desse autor escondido na floresta brasileira, como que agitar-se a paisagem do Tocantins sob uma força misteriosa e dominadora, que revela fulgores imprevistos: essa potestade é a arte total de Morbach.

R. de Souza Moura

Em arte a realização absoluta custará sempre a alma e o sangue do artista. “Ninguém pode criar senão morrendo!” – é a fórmula paradoxal do pensador.

Entretanto, realizar a arte pura, nos moldes clássicos, ou na manifestação instintiva, colocaria o artista no ângulo máximo da sua sensibilidade.

Morbach vê o seu mundo de arte de uma forma exótica e excêntrica. Os seus desenhos trazem o reflexo do mundo interior em que ele próprio se abisma.

Interpretando os motivos mais em contraste no poema de Líbero Luxardo, Morbach é o fixador genial do imaginário e do grandioso, na paisagem agressiva e imensa da Amazônia.

Bruno de Menezes

Em qualquer ângulo da terra a sua arte me daria sempre a visão absoluta do que sonhei e não pude exprimir em contato com a paisagem humana da Amazônia.

Nunes Pereira

Nos desenhos de Augusto Morbach que ilustram o poema de Líbero Lu-xardo, há de notável, sobretudo, uma ausência completa de influências. Por isso mesmo maior o seu valor, maior a expressão dentro da arte moderna.

Mário Couto

Augusto Morbach é o artista admirável! Com uma estranha intuição da beleza, sem guia e sem mestre, ignorado, perdido na maestria imensa, Morbach com as suas extraordinárias ilustrações realizou esse infinito poético que é a grandeza da arte sem cópia, sem limite. A nossa alegria ao vermos “Rebojo”, “Os ventos da montanha” e “Nuvem de garças” – nos deu essa compreensão de que o verdadeiro artista tem que fugir com todas as impressões do exterior para dentro de si, para poder criar essa exaltação que é a claridade, o grande caminho da beleza. Augusto Morbach vivendo nessa esplêndida natureza amazônica, sentiu como poucos, esse êxtase que vem da eterna realidade como um espaço vazio, para ser o maior sentido de sensibilidade criadora. Poeta! Assim, Morbach vai criando o seu mundo, sozinho diante da vida, com os olhos bem abertos, bem abertos...

Cléo Bernardo

O paulista Líbero Luxardo atuava como cineasta no Rio de Janeiro, nos anos 1930. Desembarcou em Belém contratado para filmar o I Congresso Médico Amazônico, realizado em agosto de 1939. Após os primeiros contatos com a região, recebe propostas de trabalho e resolve se radicar em Belém, cidade em que permanece até o fim da vida. Ainda em 1939 estabeleceu relações com intelectuais locais, como Bruno de Menezes, Jacques Flores, Osvaldo Vianna, Garibaldi Brasil e Cléo Bernardo (BANDEIRA, 1972)

Este último foi o criador da revista *Terra Imatura*, publicada de 1938 a 1942, reunindo em suas páginas intelectuais de diferentes gerações que orbitavam em torno de ideais modernos no campo da literatura e da cultura de modo geral (COELHO, 2005). É para a *Terra Imatura* que Líbero Luxardo escreve seu texto sobre Augusto Morbach, juntando ainda breves comentários do artista Garibaldi Brasil, do antropólogo Nunes Pereira e dos literatos Bruno de Menezes, Cléo Bernardo, Francisco Paulo Mendes, Inocêncio Machado Coelho, Mário Couto e Raimundo de Souza Moura (LUXARDO, 1940).

O conjunto de textos é significativo por mostrar um apanhado da recepção crítica da produção de Augusto Morbach em Belém, interpretada como uma obra de grande qualidade estética, simultaneamente “moderna” e “amazônica”. A essa recepção pode ser acrescentado, ainda, o comentário de Dalcídio Jurandir na revista carioca *Dom*

Casmurro, anterior ao texto de *Terra Imatura*, em que o escritor assinala que:

Agora mesmo o autor do filme “Aruanã”, Líbero Luxardo, descobriu em Marabá um desenhista fabuloso mesmo. Chama-se Morbach. Seus desenhos tem muita coisa de “terroir”, de bruto, de essencialmente amazônico. Aquele grande amigo que é Nunes Peireira (...) achou em Morbach aquilo que ele entendia como verdadeira interpretação da paisagem e da humanidade na Amazônia (JURANDIR, 1940).

Este texto seria, depois, bastante conhecido, por ter sido utilizado como prefácio de *Chove nos campos de Cachoeira*, primeiro livro publicado de Dalcídio Jurandir. Porém, é a data de sua publicação em *Dom Casmurro* (31 de agosto de 1940) que nos permite confirmar que Líbero Luxardo esteve em Marabá em 1940, informação que consta em textos biográficos mais recentes sobre Augusto Morbach (MÜLLER, 2016, p. 78). De Marabá, como Luxardo nos relata no texto aqui transcrito, ele trouxe para Belém obras de Augusto Morbach que ilustravam um poema seu sobre o rio Tocantins, cuja exposição obteve repercussão bastante positiva entre a intelectualidade local. A partir de então, Morbach se tornou um artista atuante com projeção em Belém, cidade em que viveu por diversas vezes.

A transcrição do texto *Morbach, o poeta do nankim!* importa por vários motivos. Primeiro, enquanto evidência histórica que nos

2) Crítico e historiador da arte. Realizou Mestrado em Artes (2011) e Doutorado em História (2019), ambos na Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém. Desde 2014 atua como professor na Faculdade de Artes Visuais (FAV) do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), em Marabá. Seus interesses de pesquisa são as artes e culturas visuais na Amazônia nos séculos XX e XXI.

fornece informações biográficas sobre Luxardo e Morbach, ajudando a situar suas respectivas trajetórias. Depois, os comentários de Luxardo e de outros intelectuais a respeito da produção de Morbach nos oferecem um capítulo singular da crítica de arte em Belém, sendo talvez o texto inaugural sobre as artes visuais em Marabá. Por fim, também vale frisar a importância das três ilustrações que acompanham o texto, possivelmente realizadas a partir de obras de Augusto Morbach – quiçá as mesmas feitas a partir do poemado de Luxardo sobre o rio Tocantins. Essas ilustrações são um documento visual importante para compreendermos a arte de Augusto Morbach, pois nos permitem, até certo ponto, analisar as características estéticas de sua produção naquele momento, e compará-la com obras suas de anos posteriores, localizadas em coleções públicas ou privadas.

Líbero Luxardo e Augusto Morbach realizaram colaborações em pelo menos outros dois momentos após o ano de 1940. Primeiro, na publicação do livro *Marabá*, de Luxardo, em 1959, com capa ilustrada por Augusto Morbach. Neste romance, inclusive, Luxardo aproveitou partes significativas do texto de *Terra Imatura* aqui republicado. Depois, Morbach produziu dez obras usadas nos créditos iniciais do filme *Marajó, barreira do mar*, lançado em 1967, hoje disponível ao público³. A relação entre a narrativa de Luxardo e as ilustrações de Morbach foi analisada por Advaldo Castro Neto (2013, p. 96 em diante). Luxardo faria, ainda, o filme *Um diamante e cinco balas*, de 1968, ficção cuja narrativa se passa em garimpo no rio Tocantins, com filmagens em Marabá. O fato foi devidamente registrado na revista *Itatocan* (CONFISSÕES, 1968), de Antônio Bastos Morbach, que, talvez não por coincidência, era irmão de Augusto Morbach.

Referências:

BANDEIRA 3. Cinema e política no caminho de Luxardo. *A Província do Pará*, Belém, 5 e 6 mar. 1972, cad. 3, p. 4.

CASTRO NETO, Advaldo. *O cinema ficcional de Líbero Luxardo*. Dissertação de Mestrado em Artes, PPGARTES/UFPA, Belém, 2013.

COELHO, Marinilce. *O Grupo dos Novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA; UNAMAZ, 2005.

CONFISSÕES de cinegrafista. *Itatocan*, Marabá, fev./mar. 1968 [p. 21].

JURANDIR, Dalcídio. Tragédia e comédia de um escritor novo do Norte... *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 164, 31 ago. 1940, p. 3.

LUXARDO, Líbero. Morbach, o poeta do nankim! *Terra Imatura*, Belém, ano 3, n. 13, dez. 1940.

MÜLLER, Gileno. Augusto Morbach. *PZZ*, Belém, n. 25, jun. 2016, p. 74-78.

3) *Marajó, barreira do mar*, ficção, direção de Líbero Luxardo, Belém, 1967, 82 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqaQcHJ_AEY> Acesso em 10 fev. 2022.

