



**De couro
De palha
E de fita
Chapéu
Homem
E vida
Sol
Soul
E
Suor**

**Versos Flávio Passos
Imagem Christina Ramalho**

Fotopoema de Flávio - Chapevida

Editorial

Nesta edição, apresentamos artigos sobre literatura. Christina Ramalho reflete sobre a poesia épica de autoria feminina, considerando sua importância na trajetória épica da literatura ocidental. O riso ou a comicidade na obra de Ariano Suassuna é o tema do artigo escrito por Éverton de Jesus. Mayara Menezes e Joilma Santos escrevem sobre a imagem da mulher moçambicana no romance *Balada de amor ao vento*, da moçambicana de Paulina Chiziane . A poesia de Augusto dos Anjos, cheia de imagens que nos levam à reflexão sobre as doenças e a morte, é contemplada pelo olhar de Sandra Erickson. Este número também reúne crônicas e um cordel sobre as manifestações que escreveram novas páginas nos livros de História do Brasil, revelando jovens que foram às ruas em busca de um país melhor e mais justo. Em síntese, caros leitores, esta é uma edição reivindicadora de uma literatura livre, com espaço para letras femininas e masculinas dos mais diversos recantos e épocas, e, mais ainda, da liberdade de busca pela poesia das ruas com semáforos abertos.

Rosângela Trajano

Editora



A leveza esbelta
De teu braço estendido
Traz a cura para os homens
Na beleza que projetas.

Versos Flávio Passos
Imagem Christina Ramalho

Artigos

A IMAGEM DA MULHER MOÇAMBICANA NO ROMANCE “BALADA DE AMOR AO VENTO” DE PAULINA CHIZIANE

Joilma De Lima Cruz Santos (Graduanda UFS)

Mayara Menezes Santos (Graduanda UFS)

RESUMO: O presente trabalho consiste na análise da imagem da mulher em Moçambique, a partir da obra *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, tendo em vista a atuação da mulher como fonte de sustento da família num ambiente de valores contrastantes, no qual cultura e tradição se fundem e se tornam muito fortes dentro de uma sociedade patriarcal e poligâmica.

PALAVRAS-CHAVE: Paulina Chiziane, Moçambique, crítica feminista.

ABSTRACT: The present work is to analyze the image of women in Mozambique, with a view to its operations as a source of livelihood of the family environment in contrasting values, in which culture and tradition merge and become very strong within a patriarchal and polygamous.

KEYWORDS: Paulina Chiziane, Mozambique, feminist critique.

INTRODUÇÃO

A obra *Balada de Amor ao Vento* (1990), de Paulina Chiziane, retrata o contexto feminino em Moçambique (África) e tem como narradora Sarnau, a própria personagem principal, que descreve liricamente a lembrança da infância de um amor adolescente que modifica constantemente os rumos de seu ambiente cultural, marcado por casamentos tribais poligâmicos negociados através do *lobolo*.

O romance traz questões sobre o regime patriarcal e a poligamia, existentes em algumas tribos moçambicanas, e aborda também aspectos culturais que regem as mulheres que têm seu papel bem definido na sociedade.

Desde o nascimento, a base cultural da mulher moçambicana é de caráter comercial. E isso se vê no romance, em que, substituída por 36 vacas, Sarnau deixa suas raízes familiares e passa a representar a rainha de Nguila da família Zucula. Ela representa o ser feminino em busca da construção de sua identidade na condição de ser humano, rompendo com as tradições culturais de seu país através de ações que representam a angústia de seus desejos e sentimentos reprimidos num ambiente de valores contrastantes.

A análise que aqui propomos busca dar destaque ao enfiamento de Sarnau, como representante metonímica da mulher moçambicana, às sobredeterminações de uma sociedade patriarcal e opressora para a mulher.

1. MOÇAMBIQUE: BREVE RETRATO HISTÓRICO E POLÍTICO

Moçambique é um país localizado na costa oriental da África, banhado pelo Oceano Índico. É

constituído por três regiões, a zona norte, centro e sul, nas quais se distribuem as províncias Maputo (capital), Sofala, Manica, Gaza, Tete, Niassa, Zambézia, Cabo Delgado, Nampula e Inhambane.

Seu ambiente natural é muito diversificado. Niassa é a maior província desse país, onde ainda é possível encontrar áreas cobertas de selva natural em contraste com as praias de areia branca e águas transparentes. A ilha de Moçambique em Nampula é considerada patrimônio cultural da humanidade com edifícios de pedra de coral, o Museu de Arte Sacra, a Fortaleza de São Sebastião, o monumento a Luís de Camões que ali viveu dois anos e escreveu parte de “Os Lusíadas”. Esses edifícios, dentre outros, são vestígios da passagem por Moçambique de vários povos e culturas ao longo dos séculos inclusive árabes, indianos, holandeses e europeus.

A ocupação desse território africano ocorreu por meio das migrações dos povos guerreiros Bantos, dominantes da agricultura, da pesca, do uso do fogo e do ferro, que afastaram a população primitiva de caçador-coletores e iniciaram as construções de reinos cuja expansão provocava a subdivisão de seus clãs tribais, dentre muitos impérios destaca-se o Congo, Monomotapa, Luba e Lozi.

Antes da chegada dos portugueses, os bantos já tinham contato com os árabes e com eles aprenderam a navegar e a comercializar através da língua franca o *suaílís*, uma fusão das línguas africana e árabe cujo objetivo era comercial. Essa influência era marcada pelo sultanato que eram locais de luxo bem planejados e detalhados com casas bem mobiliadas de ouro e marfim, louças de porcelana oriundas da China, Irã, Iraque, Síria, Egito; além da influência das línguas inglesa e indiana, e a língua nativa dos bantos o nígero-congolês.

A língua portuguesa tornou-se oficial após a colonização da ilha de Moçambique que se iniciou em 1507. Cada conquista era marcada pela criação de colônias comerciais e feitorias, como a cidade de Queliname, localizada em torno do rio dos Bons Sinais em Zambézia, onde inicialmente Vasco da Gama acreditava estar a rota certa para a Índia. Falam-se em Moçambique cerca de 43 línguas incluindo as “línguas nacionais” do país.

Com os avanços territoriais, sucederam-se as construções de catedrais, fortalezas e mesquitas. A dominação evoluía da comercialização do ouro (1505 a 1693) para a sua produção nos garimpos por meio do sistema de “prazos”, em que os comerciantes portugueses ocuparam a terra que havia sido doada ou conquistada, depois há a fase do marfim (1693 a 1750) e o comércio de escravos (1750 a 1860) cujas vítimas mais afetadas eram os Macuas-Lómué exportados principalmente para Cuba.

Com a abolição dos “prazos”, criam-se condições para o surgimento de Estados militares, e a comercialização de escravos se torna mais intensa, mesmo após a abolição em 1842. A opressão e o regime fascista colonial português, auxiliados pelos jesuítas na catequese (1544/1546), obrigam os amistosos moçambicanos a lutar resistindo contra a colonização.

Houve inúmeras resistências a partir do momento em que os portugueses expandiam a posse de territórios (1530 e 1544) para o interior da ilha de Moçambique. Por exemplo, com o falecimento do Imperador Chicuiu, os portugueses fundam a cidade de Sena (1530) e, com o enfraquecimento de outros reinos, fundam Lourenço-Marques (atual Maputo), Tete, Cabo Delgado.

A dominação ocorria também por meio de batizados para evangelização, por exemplo, o de um príncipe africano (1558), do monomotapa Mupunzagatu com doações de oferendas (1561), do rei Mavura que passa

a se chamar D. Felipe I (1629). Além de alguns africanos serem obrigados a ceder a pressões colonialistas, como no caso da rainha Chicova, que oferece as minas de prata em troca de uma trégua e de várias especiarias (1607); do mesmo modo se dá a influência dos portugueses nos povos xonas para que estes rompessem o comércio com os árabes objetivando conquistar o comércio do ouro e do marfim desse império.

A partir desses acontecimentos, crescem as revoltas africanas entre 1575 e 1589 dos povos jagas, xonas, bororos, rongas, macuas, Quintangonha e outros diversos. A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) inicia a luta pela liberdade de Moçambique (25/09/1964) em Cabo Delgado.

O sucessor da primeira presidência da FRELIMO, Samora Moisés Machel, proclamou a independência de Moçambique em 25 de junho de 1975, no entanto, essa história de lutas sucessivas pela libertação deixou a maior parte da população viver em extrema pobreza, a economia chega a atingir 15% de crescimento em contrapartida às riquezas geradas na ilha, principalmente após a colonização.

No início dos anos 80, o país sofre com um conflito armado dirigido pela Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO) com o apoio do regime Apartheid Sul-africano fazendo vítimas e destruindo a economia do país que chega ao fim em 1992 com um Acordo Geral de Paz, além da assinatura de um tratado pondo um fim a guerra civil de quinze anos.

As desigualdades sociais são alarmantes e exigem a implementação de políticas neoliberais negociadas por financeiras internacionais e sustentadas por doações ou financiamentos externos. Somente depois de quase duas décadas, percebem-se algumas mudanças positivas em relação ao turismo principalmente na capital Maputo.

Moçambique é um país democrático constituído por um sistema político multipartidário cuja moeda é Metical. Sua Constituição Republicana consiste no princípio da liberdade de associação e organização política dos cidadãos, da separação dos poderes legislativo, executivo e judiciário, e a realização de eleições livres. O atual estado político do país permite que novos horizontes sejam vislumbrados e direciona Moçambique a uma evolução social e econômica.

2. SOBRE O ROMANCE *BALADA DE AMOR AO VENTO*

Balada de Amor ao Vento (1990) é o primeiro romance da escritora moçambicana Paulina Chiziane¹. E abordar esse romance é, sem dúvida, penetrar na cultura moçambicana de forma direta, pois, tal como afirma Freitas,

Uma literatura em que o escritor se apropria da cultura local para legitimar uma conduta política solidária através de um discurso impregnado por uma simbologia integrada à religião, pela língua, pela etnia, entre outros segmentos culturais que constroem um país a

¹ Segundo Freitas (2012, p. 62): Paulina Chiziane nasceu em Gaza no dia 4 de julho de 1955, na vila Manjacaze, Moçambique. É filha de pai operário e mãe camponesa. Aos seis anos, Paulina saiu da zona rural e foi morar em Lourenço Marques, atual, Maputo, capital de Moçambique. Fez sua formação primária em uma escola missionária católica situada em um bairro de pretos aculturados, porém seus pais moravam em Chamacuto, um bairro habitado por pretos não aculturados. Começou o curso superior de Lingüística na Universidade Eduardo Mondlane, mas não concluiu. Atualmente, a escritora vive na Zambézia, zona nobre de Moçambique. A crítica literária a aponta como a primeira mulher moçambicana a escrever um romance, mas a autora se considera uma contadora de estórias e não uma romancista, pelo fato de se inspirar nos contos em volta da fogueira, o que a escritora considera como primeira escola de arte.

partir da noção de moçambicanidade. (2012, p. 26).

Entendendo o romance de Chiziane, a partir dos elementos culturais nele presentes, no decorrer da narrativa, encontramos questões acerca do regime patriarcal e da poligamia existentes em algumas tribos moçambicanas, bem como aspectos culturais que conduzem as mulheres moçambicanas, cuja atuação social seu papel é demarcada e carregada, sob certos aspectos, de sofrimento, submissão e dor.

O romance é composto por vinte capítulos, os quais são narrados em primeira pessoa por uma voz feminina, a protagonista Sarnau, personagem principal do enredo que é contado a partir das lembranças do passado da mesma, fazendo um fluxo de memória inserido no tempo/espaço, intercalando passado e presente, apresentado ainda um tempo psicológico orientado pela espera, dor e angústia, mostrando a submissão e a inferioridade da mulher perante o homem/marido.

Sarnau inicia a narrativa por meio das recordações que envolvem a cultura de rituais para as moças na busca de pretendentes nos ritos de iniciação para os rapazes. Entre esses rapazes está Mwando, de origem católica, que quebra seus votos de sacerdócio ao se relacionar com Sarnau. Contudo, ele acaba assumindo uma postura cultural conflituosa ao seguir os costumes católicos de um casamento monogâmico arranjado pelos pais, Sumbi era uma moça rica e cristã: “Sarnau, prometo ser bom pai, terás de mim tudo o que quiseres, casar é que não, compreende Sarnau, é o desejo dos meus pais e de todos os defuntos. Eu debatia-me com todas as forças, n quero amor, tenho fome de amor.” (p. 23)

A crise de Sarnau, em meio à impossibilidade de viver o encantamento desse amor, a faz perder sua condição humana. A tentativa de suicídio põe fim à vida que crescia em seu ventre, e a presença de uma curandeira impermeabiliza qualquer presença desse ser, símbolo da quebra de uma cultura multifacetada marcada intensamente pela imposição masculina: “O lago subiu-me até aos ombros, até aos maxilares, hesitei uns instantes e reflecti rápido: vou, quero morrer, quero ser fantasma para atormentar esse Mwando em todas as noites de Lua cheia.» (p. 25)

Sarnau volta à condição social imposta à mulher moçambicana ao ser escolhida pela rainha para ser a primeira mulher de seu filho Nguila. O *lobolo*, valor destinado à família de Sarnau por conta do casamento, retrata o valor comercial da mulher nesse ambiente africano. Sarnau, a partir desse casamento arranjado, passa a compor o papel de procriadora da família Zucula num casamento poligâmico, tal qual como o valor de mercadoria similar ao valor das vacas deixadas como pagamento do lobolo, como se vê em “O meu marido assinou o livro com uma caneta de ouro e eu apenas marquei o sinal do meu dedo.” (p. 34) ou em: “_ Sarnau, o lar é um pilão e a mulher o cereal. Como o milho serás amassada, triturada, torturada, para fazer a felecidade da família. Como o milho suporte tudo, pois esse é o preço da tua honra.” (p. 35)

Na cultura moçambicana, a mulher está repleta de obrigações que tornam o espaço conflituoso. E Sarnau vivencia esse conflito. Em busca do amor, Sarnau aceita sua condição escrava e as novas esposas de Nguila. A demora para engravidar faz Nguila rejeitá-la. E seu conflito existencial compromete seu papel social, embora ela, tardiamente, cumpra seu papel de mãe, o que lhe provoca temporária sensação de harmonia. Alguns trechos revelam o tipo de vida a que Sarnau se submeteu a partir do casamento e da realidade poligâmica:

Meu marido está ao lado de outra mulher mesmo na minha cama, sorriem, suspiram envoltos nas minhas capulanas novas, meu Deus eu sou cadáver, eu gelo, abre-te terra, engole-me num só trago, Sarnau, o teu homem é o teu senhor... Caminhei vencida para a fogueira e aqueci a água para o banho deles.” (p. 41)

“_ Hum, parece que choraste. Morreu alguém?

Arremessou-me um violento pontapé no traseiro... Enviou-me uma bofetada impiedosa que fez saltar um dente... Sentei-me ao pé da fogueira e o sangue corria da boca em abundância.” (p. 42)

O casamento poligâmico tribal está envolto de feitiçarias que envolvem disputas entre as esposas. Phati, a quinta de sete esposas de Nguila, tenta destruir Sarnau por meio de maldições e doenças de feitiçarias, com inveja de Sarnau pelo poder de rainha e por ela ser dona das riquezas do reino Zucula, cedidos sempre à primeira esposa: “A Phati anda doida de ciúme..., envolveu-se em cenas de pancadaria com três das nossas irmãs. Foi ao curandeiro dela para nos enfeitiçar, mas qual é o curandeiro capaz de matar seis esposas do rei só para satisfazer os caprichos de uma perversa, crapulosa e ciumenta?» (p. 70)

Assim que descobre a traição de Sarnau e Mwando, que ocasionalmente se reencontram nessa busca constante da pureza daquele amor do passado, Phati os delata para Nguila. Sarnau tardiamente arrepende-se e foge com Mwando por temer pelas suas vidas e pela vida de seu terceiro filho, fruto de sua traição, que é obrigada a deixar com Nguila, sem revelar que o filho era fruto de sua traição. Por outro lado, com Mwando, Sarnau pensa em reviver o amor que tanto buscava, até mesmo em meio às diversas frustrações de seu casamento. Contudo, por sua condição da mulher subjugada ao «poder marital», em lugar de felicidade, destacam-se a relação de poder do homem sobre a mulher e o fato de ser tratada como mercadoria no decorrer de sua vida conjugal.

Na continuidade do romance, homens contratados para matar Sarnau e Mwando se aproximam e, por medo, Mwando a deixa novamente. Sarnau grávida novamente, sem seu berço familiar e sem amor, sobrevive como prostituta em Mafalala, adquire doenças sexualmente transmissíveis, engravida novamente e sozinha começa a vender tomates. Mwando reaparece convencendo sua filha e o filho de Sarnau a aceitá-lo como pai: «Atacou-me com a arma que extermina todas as fêmeas do mundo. Colocou-se ao lado dos filhos, fez a guerra e venceu. Viverá comigo. Tenho casa, tenho negócio, tenho dinheiro. Hei-de alimentá-lo.» (p. 116)

Nesse sentido, *Balada de Amor ao Vento* trata especificamente da cultura moçambicana e do papel da mulher que não visa propriamente a romper com as tradições de seu país, mas repensá-las e revê-las de modo a ter uma posição igualitária na sociedade em que vive. De certo modo, recolhe-se do romance de Chiziane uma crítica ao próprio comportamento das mulheres. E sobre isso, afirma Freitas:

O mapeamento geográfico que Chiziane faz de Moçambique de acordo com os valores sociais vigentes no norte, centro e sul do país, faz-nos entender que a escritora em suas obras, ao mesmo tempo que mostra as idiossincrasias e as particularidades de uma tradição na qual as mulheres são menos privilegiadas, também desenvolve uma crítica ao público feminino que ainda alimenta o sistema patriarcal, levando-as a entender que mesmo a sociedade punindo-

as por conta de suas lutas por mudança, elas são seres humanos que trazem seqüelas de uma longa história de sofrimento por conta da sujeição feminina ao masculino, e nem por isso estas mulheres deixam de cumprir os rituais de uma tradição que se ensina em suas tribos, principalmente no que diz respeito ao aspecto religioso (2012, p. 85)

Nesse sentido, no romance, Sarnau se descreve como uma jovem de pouca beleza, mas com características da mulher moçambicana, que é destacada como fonte de sustento da família. A mulher moçambicana representada inicialmente por Sarnau vive no campo lutando para que não falte água, milho e lenha: “No campo é mais belo o rosto queimado de sol. São belas as pernas fortes e musculosas, os calcanhares rachados... São mais belas as mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva para fazer da natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna” (p. 31).

Através da ativação da memória, Sarnau se inscreve e se constitui no universo feminino, desarticulando as concepções de gênero cristalizadas nas culturas tradicionais moçambicanas, mostrando a força de uma mulher oprimida, mas determinada a se refazer, mesmo depois de todo sofrimento vivido, buscando na sua emancipação uma identidade cultural como mulher moçambicana, visualizando possibilidades para sua trágica existência: “Estou simplesmente recordando, recordando. Estou dispersa: uma parte de mim ficou no Save, outra está aqui nesta Mafalala suja e triste, outra paira no ar, aguardando surpresas que a vida me reserva... Eu tenho um passado, esta história que quero contar.” (p. 10).

Após a sua primeira experiência amorosa (“Tudo começa no dia mais bonito do mundo, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor...”, p. 10), Sarnau atravessou a juventude e experimentou todas as contradições do universo feminino moçambicano que marcaram sua vida com muito sofrimento e poucas alegrias: o amor adolescente, o casamento poligâmico, o ressurgimento do amor da adolescência, a traição ao marido, a fuga solitária e sua sobrevivência na Mafalala, onde passou pela prostituição, adquiriu doenças, mas sobreviveu em meio à luta de quem se viu dividida entre um amor que conheceu ainda na adolescência e um pensamento questionador sobre o papel social da mulher em Moçambique: “Foi em Mambone, saudosa terra residente nas margens do rio Save que aprendi a amar a vida e os homens. Foi por esse amor que me perdi, para encontrar-me aqui, nesta Mafalala de casas tristes, paraíso de miséria...” (p. 9).

Nesse cenário, Sarnau, movida por seus desejos e sentimentos, desenvolve ações que representam não só os anseios e as angústias da mulher que busca uma identidade suprimida num ambiente de valores contrastantes, mas também a esperança de dias melhores. Adquire um caráter desbravador que vai além de suas forças e de suas virtudes, estabelecendo o papel da mulher que, rompendo com a tradição e a cultura do seu país, esboça um novo perfil na sociedade moçambicana: “Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se. Mergulhamos na escuridão da paz, no silêncio da paz, no esquecimento de todas as coisas, naquela ausência que encerra todas as maravilhas do mundo...” (p. 117).

Em função de sua atuação como mulher-personagem metonímica da condição feminina em Moçambique, Sarnau dimensiona os próprios sistemas sociais moçambicanos, conforme aponta Freitas:

Os sistemas sociais moçambicanos são questionados pela personagem Sarnau, narrando em primeira pessoa, confronta os costumes e as tradições frente a uma mulher que tem desejos e sentimentos que a fazem viver um mundo de diretrizes perigosas: o amor adolescente, o casamento poligâmico, o ressurgimento do amor da adolescência, a traição ao marido, a fuga solitária, a sobrevivência na Mafalala, entre outros. (2012, p. 92).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Balada de Amor ao Vento é um romance que destaca a voz feminina que busca repensar os conceitos patriarcais existentes em Moçambique. Além de tratar das especificidades culturais moçambicanas, o romance trata de problemáticas universais, tais como a exploração feminina, o preconceito, o poder e a miséria.

Pela primeira vez, a crítica à monogamia e à poligamia é feita do ponto de vista da mulher moçambicana, que mostra que não há muita diferença entre monogamia e poligamia, uma vez que ambas estão inseridas num sistema que tem por finalidade a submissão das mulheres.

Nesse breve estudo, destacamos a importância de se ter acesso a obras representativas da cultura moçambicana, como modo de compreender com mais profundidade o modo de ver e de sentir inerentes a essa cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1990.
- FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *A condição feminina em Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane*. Tese de doutorado. João pessoa, UFPB, 2012. Disponível em http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2353. Consulta realizada em 31/06/2013.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas ou expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- RAMALHO, Christina. “Balada de Amor ao Vento - Representações do universo familiar Moçambicano”. Rio, UFRJ.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *Síntese da “Pré-história” e Da História de Moçambique até a dominação total dos Portugueses (1895)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MAr
SoMAdo
LaMA
MAnguezal
MAngue
MAngal
MAto
MARinho
MARé
MArgens
DeMAsiado
MAr

Morto?

Versos Flávio Passos
Imagem Christina RaMALho

A POESIA ÉPICA DE AUTORIA FEMININA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Christina Ramalho (UFS)
ramalhochris@ufs.br

Introdução

Em um tempo no qual as mulheres são bem sucedidas na superação de barreiras impostas pela ordem patriarcal que, por sua vez, deu forma às relações humanas no mundo, a experiência da escritura épica abriu uma grande área de atividade literária para as mulheres, uma vez que o épico, por sua complexidade estrutural e suas ligações com a história, mito e cultura em geral, pode ser uma ferramenta para o dimensionamento de questões como a identidade nacional, o significado da palavra “cultura”, o conceito de heroísmo na contemporaneidade, entre outros. Ou seja, por meio do texto épico, mulheres escritoras tomaram para si questões de âmbito cultural que lhes permitiram refletir fora do espaço do intimismo, lugar onde suas falas pareciam adequadamente instaladas, como a observação do cânone literário ocidental pode ratificar. Contudo, dado o mesmo peso da tradição canônica que define a circulação de obras literárias, logo surge uma questão contundente: há poemas épicos escritos por mulheres?

Centrada na observação da produção épica escrita por mulheres, pude, após anos de pesquisa, afirmar categoricamente, na tese de doutorado *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (UFRJ, 2004), que havia (e há), sim, poemas épicos escritos por mulheres, ainda que a tradição (ou o cânone épico) não aponte para o reconhecimento dessa contribuição no âmbito de um gênero literário marcado, teoricamente, por um caráter bélico, masculino e desejavelmente isento de subjetividade. A novidade da afirmação foi tal que hoje, quase dez anos depois, ainda chega a surpreender a ideia de que há mulheres escrevendo o épico.

Sustentada, portanto, por dados colhidos ao longo de mais de quinze anos de investigação sobre a poesia épica e pelo fator relevante para uma análise crítica que é a adesão ao épico por parte de escritoras a partir do século XX, esta apresentação tem como objetivo mostrar aspectos convergentes e divergentes relacionados aos dados colhidos e analisados, usando como exemplos epopeias escritas por algumas brasileiras, pela chilena Gabriela Mistral e pela mexicana Carmen Boullosa.

O estudo, iniciado em 1996, resultou em uma extensa análise da produção épica ocidental. Na tese, buscando estabelecer um paralelo entre a produção épica de autoria masculina e a de autoria feminina, abordei dezessete poemas épicos escritos por homens, incluindo *Odisséia*, *A Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, entre outros, e dezessete de autoria feminina, como as obras brasileiras *A lágrima de um Caeté* e *Romanceiro da Inconfidência* e a epopeia chilena *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral. O número de escritoras épicas que encontrei durante a investigação a me permitiu dimensionar como o épico ganhou forma a partir dos pontos de vista das mulheres sobre as matérias épicas que integram a cultura humana. No entanto, a pesquisa também destacou uma marca temporal que define esta produção: a contemporaneidade. A questão, assim, ganhou outra feição: por que só nos séculos XX e XXI, com raras exceções, as mulheres escritoras se interessaram pela produção de poemas longos, em cuja estrutura se percebem motivações de ordem histórica e mítica? Responder a esta pergunta me forçou a procurar rotas teóricas me permitissem defender a ideia de que a escritura épica foi uma conquista das mulheres, no sentido de, por meio dela, contribuir eficazmente para as práticas revisionistas que procuram, por meio de um novo olhar, renovar também o que se entende como história. Nesse sentido, os pensamentos de Donna Haraway, Elizabeth Fox-Genovese, H. Aram Veveser, Homi K. Bhabha, Joseph Campbell, Julia Kristeva, Lucia Santaella, Michel Maffesoli, Milton Santos, Avram Noam Chomsky, Stuart Hall, Terry Eagleton, Umberto Eco e Zygmunt Bauman constituíram a base para a abordagem ao crescimento do interesse de escritoras por poemas longos de feição épica. Enfoques teóricos a aspectos como o existencialismo, a sexualidade, o erotismo, a psique, a identidade, o colonialismo, o feminismo e o multiculturalismo e a conceitos como “nação”, “história” e “mito” fizeram-se importantes no sentido de permitir a elaboração de respostas possíveis a esse novo domínio do feminino.

Por outro lado, independentemente da questão de gênero envolvida na autoria literária, abordar o épico como um gênero literário vigente tornou-se bastante problemático, uma vez que a crítica em geral, também com algumas exceções, deu o épico por morto após o século XVIII, e o máximo que a visão tradicional ainda diz é que poema longo com tom histórico e mítico, produzido após esse decreto de falecimento, resultaria em

uma anacrônica épica lírica. Assim, como base para abordar um gênero literário problemático, eu recorri à “Semiotização épica do discurso”, teoria desenvolvida na década de 80 pelo pesquisador brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva. A partir das categorias discriminadas pela teoria e de algumas pesquisas sobre o heroísmo, o sujeito pós-moderno e o mito na sociedade contemporânea, desenvolvidas por mim durante a investigação, tornou-se possível reconhecer a identidade épica dos poemas selecionados.

Resumidamente, a partir da teoria épica, uma epopeia é caracterizada como uma manifestação discursiva e literária híbrida, na qual são reconhecidos: a dupla instância de enunciação (lírica e narrativa, configurando o eu-lírico/narrador); a presença de três planos estruturais (o histórico, o maravilhoso e o literário); a presença de uma matéria épica (tema definido pela fusão das dimensões real e mítica); o centramento em um sujeito (ou vários sujeitos) que, integrando história e mito, realiza o feito heróico; o deslocamento espacial ou simbólico que normalmente define uma viagem; e, finalmente, o uso de elementos tradicionalmente ligados ao gênero épico, como a proposição, a invocação e a divisão em cantos. Todavia, está na matéria épica o principal ponto de partida para a compreensão de um poema longo como um épico.

Feitos esses esclarecimentos iniciais, parto para um maior detalhamento dos resultados da investigação e das convergências e divergências observadas, dando destaque aos necessários aspectos teóricos envolvidos na abordagem ao épico e à produção épica de autoria feminina em si e a algumas das epopeias de autoria feminina que hoje integram a história da epopeia brasileira, além da já citada obra de Mistral e da obra *La patria insomne*, de Carmen Boullosa.

1. Convergências e divergências em torno da tradição épica

A matéria épica, a dupla instância de enunciação, os planos histórico, maravilhoso e literário, o heroísmo e os aspectos épicos originários da tradição (dedicatória, proposição, invocação e divisão em cantos) são elementos que devem ser observados quando se entra em contato com um poema longo, para que se torne possível entendê-lo ou não como uma manifestação épica do discurso, cuja origem, inclusive, remonta às tradições orais.

Uma matéria épica resulta da fusão de duas dimensões, uma real, outra mítica, inerentes, por sua vez, ao epos, entendido um conjunto de manifestações materiais que são fruto do processo contínuo e encadeado de transmissão do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural¹. Essa fusão produz uma temática épica passível de ser tomada para a elaboração de um poema longo identificado como epopeia. Entretanto, é imprescindível salientar que a sociedade humana, com sua grande diversidade, oferece um sem número de matérias épicas passíveis de serem eleitas como temas tanto por poetas/isas épicos/as como por poetas/isas líricos/as, romancistas, contistas, dramaturgos/as, pintores/as, escultores/as, etc. Ou seja, não somente as epopeias contêm uma matéria épica. Em vista disso, para chamar um texto de “epopeia”, deve-se observar, além da matéria épica, a presença da dupla de enunciação (lírica e narrativa), evitando o equívoco de chamar de epopeia qualquer obra que contenha uma matéria épica. Ou seja, uma das divergências envolvidas na abordagem à épica contemporânea reside na precariedade das bases teóricas acerca da evolução do gênero.

Durante o estudo, e já considerando os séculos XX e XXI como as marcas temporais relacionadas à presença em grande escala da expressão épica de autoria feminina, destacou-se o fato de que o painel da historiografia ocidental, a partir do século XX, refletiu uma preocupação significativa com a dimensão do “privado”. Sabe-se que esta nova abordagem à história humana levou ao surgimento de várias “histórias da vida privada” e, no âmbito da produção literária, justificou o destaque do gênero ensaístico (memórias, biografias, autobiografias, crônicas, etc.) por sua feição não mimética e mais atrelada à dimensão histórica do real. Quanto à autoria, o claro privilégio do homem escritor, eurocêntrico, branco e de uma classe social privilegiada foi pouco a pouco implodido por uma realidade indiscutível: o número cada vez maior de escritoras expressando-se nos mais diferentes gêneros literários e contribuindo para o caráter cada vez mais híbrido as artes em geral.

A produção épica, portanto, deixou de ser reduto de uma elite canônica ou de segmentos privilegiados no seio da cultura humana mundial, para se tornar meio de expressão de minorias (que, na verdade são “maiorias”). Hoje a produção épica não se restringe mais à tradição clássica e ao contexto europeu; assim como não são mais apenas os homens que assumem a autoria épica. Ao contrário, parece crescer a demanda do épico em nações em desenvolvimento e subdesenvolvidas, como forma mesmo de abrir um espaço representativo

1 Definição própria.

para que suas culturas ganhem visibilidade. Tal fato se comprova com os estudos de Ana Mafalda Leite sobre a “modalização épica” em países africanos e as importantes investigações de Lilyan Kesteloot sobre a épica em África e na Índia. E igualmente cresce o interesse de mulheres escritoras por esse tipo de manifestação, tal como se deu com Teresa Margarida da Silva e Orta (século XVIII), Nísia Floresta (século XIX), Gabriela Mistral e Cecília Meireles (século XX), só para citar algumas escritoras que antecederam o atual quadro de múltiplas inscrições épicas femininas, como pertinentemente observou Lynn Keller ao estudar modernos poemas longos americanos de autoria feminina.

A necessidade de se revistar a história, a circulação mais democrática de epopeias e o caráter híbrido das produções artísticas contemporâneas pareceram contribuir para o retorno do épico, que tanto se vincula à história como é uma manifestação literária híbrida, que mescla recursos do gênero lírico e do narrativo. De outro lado, em tempos de globalização e multiculturalismo, o épico ganha relevância como expressão que se alia aos movimentos contraculturais.

Dando continuidade à abordagem aqui referenciada, a análise de poemas épicos escritos por homens sustentou conclusões que definem convergências em torno dessa expressão. Em geral, as conclusões sobre a produção épica da autoria masculina foram:

- a) a terra aparece normalmente antropomorfizada, e a ela é atribuída uma sexualidade feminina, geralmente associada à virgindade e à posterior fecundação, originada pela ação transformadora do homem, responsável, portanto, pelo ato da criação de uma nova terra, culturalizada;
- b) são constantes as referências a Nossa Senhora (em suas diversas manifestações) como a protetora das ações dos homens (no masculino mesmo) sobre a terra; o que, de algum modo, permite inferir que o papel de Nossa Senhora reproduz o das deusas clássicas mediadoras das relações entre os seres humanos e a divindade nas epopeias clássicas ou de influência clássica;
- c) é igualmente constante a alusão ao ato sexual nas descrições do caminhar do herói pela terra; há um centramento na imagem do “falo” como a força motriz da ação do homem no espaço físico;
- d) existe uma forte alienação, principalmente no âmbito da produção épica moderna e pós-moderna escritas por homens, no que se refere à inscrição da mulher, na dimensão real, como mão-de-obra ou força-de-trabalho;
- e) o corpo feminino é constantemente referenciado — notadamente em imagens relacionadas ao “ventre”, ao “útero”, às “entranhas” e aos “seios” — com o intuito de reforçar a sexualidade da mulher-fêmea e a “predestinação” da mulher-mãe;
- f) a *circularidade cultural das imagens míticas* tomadas, ainda que não discutida com profundidade em cada obra, é, muitas vezes, bastante perceptível, ou seja, o uso das imagens míticas parece reforçar a tendência ideológica impressa na proposição dos poemas;
- g) musas, ninfas, deusas e sereias compõem o quadro mais constante e mais superficial (porque meramente alegórico) entre os recursos épicos tradicionais mais utilizados nos poemas;
- h) são raros os momentos em que à mulher é dado o duplo acesso aos planos histórico e maravilhoso da epopeia, ou seja, são raros os momentos em que também a mulher, na condição de personagem, recebe uma condição heroica;
- i) a presença de mulheres nos poemas épicos escritos por homens é, em geral, inexpressiva se comparada, por exemplo, à presença de ações bélicas, fenômenos da natureza, relatos históricos, etc.;
- j) no plano histórico das epopeias, são as “mães” as figuras mais recorrentes, ao lado das “amantes” e das “prostitutas”;
- k) as dicotomias homem/mobilidade X mulher/imobilidade e homem/mente X mulher/corpo são duas das oposições sêmicas mais constantes nesses poemas;
- l) a figura do poeta, como representante dileto de uma nação e sua cultura, é, no poema épico, a figura de um homem.
- m) de modo surpreendente, são as epopeias modernas e pós-modernas as que trazem índices mais visíveis das injunções patriarcais, reforçadas por construções e imagens sexistas e preconceituosas, evidenciando a necessidade de uma “afirmação do masculino”, talvez decorrente da nova situação do homem no conjunto das experiências humano-existenciais dos séculos XX e XXI.

Em relação às epopeias escritas por mulheres, Teresa Margarida da Silva e Orta (século XVIII) e Nísia Floresta (século XIX) ilustram as primeiras incursões, em língua portuguesa, das mulheres pelo gênero épico: a primeira propõe uma epopeia trágica na qual a mulher, como heroína hibridamente épica e trágica, busca justiça após haver sido vítima do poder patriarcal que a julgou a partir de boatos e jogos de interesses típicos da sociedade da época. O poema reporta-se ao fato real ocorrido com Teresa Margarida, que sofreu a experiência do claustro de 1770 a 1777. Assim sua epopeia, à qual nomeei “épica da clausura”, fez-se um testemunho da mentalidade da época, sem, por isso, perder a universalidade, já que toca no tema da justiça.

Já o poema da brasileira Nísia Floresta, *A lágrima de um caeté* (1849), propõe uma leitura da presença do indígena na cultura brasileira bem distinta da adotada pelo cânone romântico. A perspectiva da situação dos indígenas brasileiros, em sua epopeia, é realista, e já contempla o êxodo das tribos brasileiras como única forma de sobrevivência de suas marcas culturais. É o que se vê no trecho:

Indígenas do Brasil, o que sois vós?
Selvagens? Os seus bens já não gozais...
Civilizados? Não... vossos tiranos
Cuidosos vos conservam bem distantes
Dessas armas com que ferido tem-vos
De sua ilustração, pobres Caboclos!
Nenhum grau possuí!... Perdestes tudo,
Exceto de covarde o nome infame...

Dos Caetés os manes vingados estão!
Desse camarão também renegado,
Que bravo guerreiro a fama apregoa,
O título nobre lá jaz desprezado!
(1997, p. 39)

As convergências observadas na análise das epopeias de autoria masculina não tiveram, nas epopeias de Teresa Margarida e Nísia, grande expressão, ainda que a “afirmação do masculino” permeie, em alguns momentos, suas obras, demonstrando algumas construções de gênero às quais nem as próprias autoras, tão arrojadas para seu tempo, puderam escapar.

Sigo com os aspectos que puderam ser observados nas epopeias de autoria feminina mais atuais, uma vez que, como já se afirmou, reside nos séculos XX e XXI a definitiva conquista dessa forma de expressão por parte de escritoras.

2. Convergências e divergências em torno da épica de autoria feminina

Sem qualquer dúvida, a grande convergência resultante do estudo comparado de epopeias de autoria feminina reside no olhar amplo que as escritoras lançam para a história, o mito, as relações sociais, os paradigmas, as injunções de gênero e as possibilidades de transformação da realidade humano-existencial.

Romanceiro da Inconfidência (1953), de Cecília Meireles, oferece um espaço aberto às múltiplas vozes que redimensionam a passagem histórica da Inconfidência Mineira. Em sua obra, tanto a arte como os fatos históricos são contemplados a partir de um novo olhar, de uma nova sensibilidade. Por outro lado, a elaboração criativa e inovadora da epopeia de Meireles obrigou a crítica a incluir *Romanceiro da Inconfidência* entre as mais importantes produções do Modernismo brasileiro. Sua obra foi, assim, um passo importante conquistado para uma nova recepção crítica a obras literárias escritas por mulheres no Brasil. A presença de um Tiradentes humanizado, ainda que equiparado a Cristo, cercado de depoimentos, testemunhas, vozes e informações histórico-culturais, integra o poema à cultura brasileira e mineira, constituindo um relato literário impregnado pelo olhar íntimo, próprio de quem compartilhou a própria experiência individual com o evento histórico, político, estético e filosófico.

O mesmo ocorreu com Gabriela Mistral e seu *Poema de Chile*, no que se refere à cultura chilena. Situado em um espaço geográfico muito peculiar, por sua forma vertical, estreita e longa, com diferentes

climas e ecossistemas, o Chile, como o Brasil, tem significativa diversidade cultural. Compreender a cultura chilena envolve a compreensão dessas diferenças. E esta é a proposta de *Poema de Chile*, obra através da qual a poetisa Gabriela Mistral buscou fortalecer a unidade nacional, a partir do reconhecimento dos aspectos regionais da cultura chilena.

Cabe assinalar que *Poema de Chile* foi publicado em 1967, dez anos após a morte de Mistral. Devido à sua motivação nacionalista, típica do modernismo em geral, especialmente na América Latina, Gabriela propõe a criação de um “hino nacional”.

Estruturalmente, o poema se divide em onze partes e contém 88 poemas, que compreendem, respectivamente, uma fala inicial (I - “Hallazgo”), a região desértica (II - “Padre-desierto”), o Valle de Elqui (III - “Valle de Elqui”), o Aconcágua (IV - “Aconcagua”), o mar chileno (V - “Nuestro mar”), o Valle Central (VI - “Valle Central”), as regiões úmidas (VII - “Donde empiecen humedades “), a região araucana (VIII - “Araucanía”), a selva do sul (IX - “Selva Austral), a Patagônia (X - “Patagonia, es lejana) e a despedida (XI - “Adiós “). A viagem, portanto, é ordenada a partir de um desenho geográfico-espacial, ao qual, no curso do poema, a informação histórica é adicionada.

O poema de abertura, “Hallazgo”, que pode significar “reunião” ou “descoberta”, apresenta, em primeira pessoa, uma mulher que, literalmente, cai do espaço, motivada pelo desejo de assumir o papel de guia de um menino-cervo diaguíta e atacamenho que, em princípio, estranha a presença da figura misteriosa mulher que lhe confessa estar morta. Orfeu às avessas, a mulher-guia ao mesmo tempo em que se mostra feliz de fazer a viagem pelo cenário chileno guiando o menino, dá provas de que a viagem é também para ela uma experiência de aprendizado. Desde o início, portanto, o poema de Gabriela Mistral desconstrói as imagens épicas do expansionismo, tradicionalmente associados com a ação dos homens. Cito o poema de abertura:

Bajé por espacio y Aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba
era del descender más recto
y era mi gozo más vivo
y mi adivinar más cierto,
y arriba como la flecha
este mi segundo cuerpo
en el punto en que comienzan
Pátria y madre que me dieron.
(1997:37)

É interessante observar que Gabriela toma a imagem mítica da Mãe-Terra livre de condicionamentos culturais, para lhe acrescentar um novo significado. Não há, no trajeto dos dois, mulher-guia e menino-cervo, um processo de “penetração” ou de “fertilização” de natureza sexual ou erótica, como visto em várias epopeias da tradição épica masculina. Ao contrário, a relação com a terra é amorosa, fraterna e, naturalmente, inclui o elemento masculino presente em títulos de diversos poemas. Várias vezes ao longo do caminho, mulher e criança bebem a água potável oferecida pela terra chilena para saciar sua sede e lhes incentivar a prosseguir a viagem. Elementos da terra – frutas, vegetais, metais, etc – estão cheios de simbolismo, assim como as estações do ano e horas do dia e da noite. Portanto, o caminho inclui cactos, ervas, metais, perfumes, flores, montanhas, jardins, constelações, povoados e das pessoas, compondo uma tela viva da cultura chilena.

Outro aspecto interessante é a natureza dual da guia-mulher que ensina e, ao mesmo tempo, aprende. Este intercâmbio de conhecimentos entre ela e a criança parece ampliar ao arquétipo junguiano do “velho sábio” (onisciência), reforçando a ideia de que a sabedoria e o conhecimento do país são da responsabilidade de ambos: da mulher e da criança. Os dois formam uma só voz. O expansionismo, neste caso, não tem caráter bélico, mas mostra que a educação é uma forma de “alargar os horizontes”.

Voltando ao contexto brasileiro, destaco a vasta produção épica de Stella Leonardos que, entre muitas obras, dá espaço à heroína Anita Garibaldi, em *Romanceiro de Anita e Garibaldi* (1977), e à Delfina Benigna da Cunha, em *Romanceiro de Delfina* (1994). Já *Romanceiro do Contestado* (1996) enfoca um episódio histórico

com intenções de propor um heroísmo atípico, o das vítimas, o que reflete uma história feita de injustiças. Vejamos um trecho:

ANTI-ODE

Não cantarei vencedores,
que vencedores não houve,
que vencedores, se os houve,
foram caboclos vencidos
pelo armamento da fome.

Não cantarei vencedores,
que vencedores não há
se há condição desigual,
que desarmados caboclos
por força armada vencidos
armados foram de ideal.

Não cantarei vencedores:
acaso existe vitória
se o injustiçado perdeu?
Como negar essa glória
de morrer pelo direito
de defender o que é seu?
(1996, p. 16)²

Stella Leonardos tem uma produção épica surpreendente: são mais de cinquenta epopeias, ora intituladas “romanceiros”, ora “cancioneiros” ora, ainda, “rapsódias”. Sua proposta é contar a história e a cultura do Brasil por regiões, principais cidades e eventos, por meio de uma linguagem próxima à oralidade e à cultura popular. A própria autora deu a essa produção do título de “Projeto Brasil”.

Neide Archanjo escolhe explicitamente o gênero épico, juntando-se a Fernando Pessoa e Jorge de Lima, que são citados logo na abertura de *As marinhas* (1984), uma obra sugestiva, por meio da qual se compõe uma trajetória épica complexa e cheia de metáforas que desconstroem as relações de gênero e, em meio à passagem histórica das navegações portuguesas para o Brasil e aos aspectos culturais que se formaram na histórica brasileira, abre também espaço para a questão da opção homossexual.

Os laços entre o Brasil e Portugal, em sua epopeia, são tomados a partir de uma perspectiva ao mesmo tempo crítica e laudatória. Sem esquecer a herança portuguesa, o poema fala de uma natureza brasileira capaz de levar o indivíduo a mergulhar em águas simbólicas que conduzem a um processo de autoconhecimento. O Brasil aparece criticamente enfocado em:

Do alto dos rochedos
esse Brasil me acena
gritando saudades amores
ensolarados orixás
bancarrotas financeiras
convulsões abraçadas
a surtos e moratórias cordiais
e paticumbuns nacionais.
O grande hospício da América Latina me chama.
Será que eu serei o dono desta festa?
(1984, p. 75)

Raquel Naveira, em vários poemas longos, delineia uma abordagem simultaneamente literária e histórica da cultura nacional. A autora reúne, por exemplo, títulos como *Guerra entre irmãos* (1993).

2 Não foi mantida a disposição dos versos no papel, que não é homogênea na obra original.

Poemas inspirados na Guerra do Paraguai) e *Senhora* (1999), cujas elaborações discursivas guardam grande correspondência com o gênero épico (embora a feição épica fique prejudicada pela falta de um fio narrativo mais sólido ou visível). A primeira obra faz, por meio de trinta poemas numerados, um painel sintético da Guerra do Paraguai, no qual se destacam tanto figuras históricas masculinas tradicionais – Solano López, Caxias, o conde D’Eu, Osório, Bernardino Caballero e Taunay (que dão nome a poemas próprios) – quanto mulheres como: Madame Lynch, cuja morte lhe conferiu valor mítico; a mãe que implora a Nossa Senhora do Caacupê (imagem da interlocutora) para que interceda pelos jovens que estão prestes a ir à guerra; e a índia “kigüá-verá” que se percebe miscigenada, aculturada.

De forma geral, em suas epopeias, Raquel Naveira detém-se nos fatos históricos brasileiros e, numa visão humanitária, reconta-os deixando transparecer o que hoje chamamos de “história privada”. Alegóricos, porém, os poemas oferecem mais possibilidades a olhos atentos, como, por exemplo, “Tapeçaria”, o último poema que integra “Senhora do Castelo”, uma das partes que constitui a obra *Senhora*:

Nesta tapeçaria,
De um lado o leão
Representa o noivo,
Saído das estepes,
Alaranjado
E majestoso
Como o sol;
Do outro lado, o unicórnio
Representa a noiva:
Branco como a lua,
O corno
É um cone em espiral.

Sob o fundo de veludo marinho
Saltam lírios, tulipas,
Caules,
Pomos dourados
Entre folhas de pinho.

Esta tapeçaria
Cobre a parede do quarto:
Rica alegoria
Do meu casamento.
(1999, p.42)

No conjunto das obras épicas brasileiras, Leda Miranda Hühne também é um nome importante. São muitos os poemas longos de sua autoria passíveis de serem lidos à luz da teoria épica. Suas epopeias expressam foco recorrente nas questões sociais e políticas, principalmente relacionadas à experiência da ditadura no país. Obras exemplares são: *A cor da terra* (1981), *As cantilenas do Rei-Rainha* (1986), *Porta bandeira* (1989), *Uapê* (1991) e *O jardim silencioso* (1995).

Em depoimento a mim dado em 2003, a autora toca em um interessante aspecto de sua criação: a não consciência do épico, fato que aqui ilustro justamente para comprovar que, dada a precariedade da abordagem da crítica ao épico e o comentado decreto de sua desapareição, mesmo escritores e escritoras deixaram de considerar o gênero como uma forma viável de manifestação. Todavia, a pulsão pelo épico sobreviveu a essa visão e, ainda que não nomeado ou realizado de forma consciente, o gênero permaneceu nos poemas longos. As colocações de Hühne ilustram muito bem esses aspectos:

Por desconhecer a teoria épica do Prof. Anazildo Vasconcelos da Silva, nunca considerei os meus poemas à luz da dimensão épica. Sempre considerei a epopeia um tipo de narrativa que tem por fim privilegiar heróis, fundindo o real histórico com o mítico. Mas se encarmos a epopeia no ângulo de uma narrativa que forma uma história tendo por fio condutor uma unidade em que o verso articula o sentido, creio que as minhas obras têm esse perfil. Acredito que tenham porque sei que os poemas se desdobram e se interligam de tal

modo que é difícil destacar um poema do todo da obra. Como diz Maria Consuelo Cunha Campos no prefácio de *A Cor da Terra*: “A Cor da Terra, de Leda Miranda Hühne, obra para ser lida de um fôlego e para voltar, depois, a cada poema, a cada subdivisão do livro, uma e muitas vezes”. (2004, p. 676)

Sua obra *Fim de um juízo* traz um eu-lírico/narrador nomeado em 1ª. pessoa (a própria Leda), que reflete sobre as injunções e as arbitrariedades do poder, na ótica de quem esteve protegida em casa. O referente histórico é datado – 1922, 1934, 1964, 1968 – e ambientado: faz-se um retrato do Brasil da carnificina política, que, por sua vez, compõe um quadro dantesco, fantástico, mítico, principalmente para olhos acostumados com um presente enclausurado. Para compreender a visão horrenda, o eu-lírico/narrador recua no tempo e vivencia episódios de rebelião política, de injustiças e morticínios. O “não-sujeito” do “não-saber” descobre a realidade e ganha uma identidade social e cívica. Um trecho comprova tanto a visão crítica acerca da história recente do país como as próprias injunções patriarcais que gerenciam a experiência coletiva do povo:

JÁ SE VÊ O FALO
A FALA

DO POVO
UNIDO-NIDO
REUNIDO

NOS BAIRROS
FLORIDOS OU IDOS

ONDAS EM
UNÍSSONO

OCEANO
AVANÇANDO
SOBRE OS CASTELOS

DE AREIA
(1986, p. 194)³

Silva Jacinto, em *Helênica* (1993), muda a dimensão do papel da mulher na Antiguidade e, em *Brasiliana* (1994) remonta à construção da identidade nacional. *Brasiliana*, como define Olga Savary no prefácio “Brasiliana: hino ao Brasil”, é um canto de cidadania, no qual as heroínas são extraídas do imaginário histórico brasileiro, do mito da miscigenação. No entanto, a estrutura das duas obras indica a possibilidade de uma leitura vertical, por meio da qual os poemas, unidos por um fio narrativo, componham um só signo. Tendo partido em “Cuesseeýma”, de um tempo remoto, o eu-lírico/narrador, em primeira pessoa chega, ao final da viagem, a “A casa”, espaço privado, onde a existência histórica, cultural e nacional se unem à experiência privada, pessoal. Assim, *Brasiliana* narra, em episódios fragmentados, o percurso tomado pelo eu-lírico/narrador até a integração dos elementos nacionais aos quais se vinculam sua afetividade, daí ser o poema um “Hino ao Brasil”, como também afirma Olga Savary.

Teresa Cristina Meireles de Oliveira dialoga implicitamente com *Romanceiro da Inconfidência*, em *Cantares de Marília* (1998), ao dar voz à Marília Dirceu, imagem mítica literária do Arcadismo brasileiro, também presente na epopeia de Cecília Meireles. Teresa Cristina, em seu poema, despiu do caráter de réquiem o canto, histórica e literariamente consagrado à Marília de Dirceu, e gerou, epicamente, um novo cantar para a histórica Maria Dorotheia. Seu poema torna visível não um lamento, mas uma melodia que, na verdade, é “uma fala que não houve” (1998, p. 19)⁴. O lirismo deriva da lira, tal qual a concepção clássica, e letra e música associam-se na proposição: “Tudo parece reinício/ de certa história/ que fantasmas ouvirão.” (1998, p. 19).

A heroína, Marília, assume-se mito em primeira voz; contudo, não lhe agrada figurar como um mito

3 Por questões de diagramação, a configuração original dos versos não foi mantida. A caixa alta, contudo, foi respeitada.

4 Título do poema de abertura.

de submissão. Através de seus depoimentos e pontos de vista sobre fatos, circunstâncias e registros estético-culturais, Marília despe-se de sua condição de musa silente e revela-se, historicamente, em “Confissão I”: “Letrada sou/ e tenho ideias/ tão revolucionárias/ quanto belas.” (1998, p. 41).

Da época da pesquisa para a tese até hoje, diversas outras obras foram chegando a meu conhecimento, compondo um acervo instigante relacionado à autoria épica feminina. Uma das obras mais recentemente conhecida foi *La patria insomne*, da mexicana Carmen Boullosa, que, após ouvir uma fala minha em evento na França, entregou-me seu último livro, afirmando ter reconhecido os traços épicos em sua criação, sem que, tal como afirmou Leda Hühne, tivesse consciência desse processo criativo como épico.

Um dos aspectos mais importantes do poema é a conjugação de fatos da história recente do México, marcada pelo terror do narcotráfico, e da tradição cultural mexicana, representada por canções, poemas e costumes do país. A força contrastante dessas duas linhas de abordagem à realidade mexicana constrói uma arquitetura trágica sustentada pelo envolvimento do eu-lírico/narrador que assume a narração com a voz da pátria, que lhe ajuda a caminhar suas reflexões acerca dessa dupla condição. Resulta de tudo isso um texto épico no qual o *epos* mexicano está impresso na palavra, ainda que “insone” pela dor e pelo sangue que contém, e no espírito que faz da pátria seu tema, sua razão seu desejo, como se vê no trecho “Otro aparte”, no qual o país México se faz a “pátria México”:

Mi guarida me desprotege
Te pienso, Patria mía:
perdida para mí y presente,
jamás anónima,
México mía.
La botella adornada con un agave adentro.
El viaje de tu licor sin sueño.

Mi México: ¿que hajo yo aquí
en una isla lejana
que no pintó en nuestros mapas hasta que llegó a
manducarnos?
(2011, p. 45)

Convergem, portanto, as epopeias de autoria feminina para um olhar renovado, transgressor, sensível e transformador, por meio do qual questões como identidade nacional, cultural, representações históricas e míticas, entre outras, ganham a assinatura competente de mulheres que lograram conquistar a forma épica de expressão.

Conclusão

Todas essas escritoras, cada qual com sua expressividade, tomadas ou não por intenção épica, ajudaram a traduzir o mito e história em poemas longos híbridos, integrando o lírico e narrativo, centrados na fusão dos planos histórico e maravilhoso. Seus poemas, por mim tratados como épicos não receberam, ainda, a consideração crítica devida, uma vez que persistem, nos estudos da história da literatura ocidental, certa ignorância teórica sobre o gênero épico e o olhar que não acolheu completamente a ideia de que a criação literária feminina há muito ultrapassou o espaço restrito da literatura intimista.

Busquei e busco, portanto, em *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* e em diversos estudos posteriores, realizar uma revisão do percurso da épica ocidental a partir do ponto de vista das mulheres, seja como personagem ou autora, e, com isso, alterar os critérios anteriormente utilizados para a análise da formação da historiografia épica literária, acrescentando outros critérios, como a desconstrução das relações de gênero, que podem expandir sua visão e da historiografia literária épica. Muitos são os poemas longos escritos por mulheres de todas as partes do mundo, esperando um modo diferente que veja o épico como um gênero vivo e ainda capaz de ser um testemunho da história e cultura dos nossos tempos.

E no que tange à épica de autoria masculina, não desejo de modo algum estabelecer parâmetros que separem as produções épicas escritas por homens das escritas por mulheres. O estabelecimento de algumas divergências é fruto apenas de um necessário movimento crítico revisionista que, espera-se, seja, em breve, desnecessário.

Bibliografia

- ARCHANJO, Neide. *As marinhas*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- BOULLOSA, Carmen. *La pátria insomne*. Madrid: Ediciones Hipérion; México: UANL. 2011.
- FLORESTA, Nísia. *A lágrima de um caeté*. (Edição atualizada com notas e estudo crítico de Constância Lima Duarte). Natal: Fundação José Augusto, 1997.
- HÜHNE, Leda Miranda. *A cor da terra*. Rio de Janeiro: Antares, 1981.
- . *Fim de um juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Sindicato dos Escritores (CNDA), 1986.
- . *Cantilenas do rei-rainha*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.
- . *Porta bandeira*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1989.
- . *Uapê*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1991.
- . *O jardim silencioso*. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.
- JACINTHO, Silvia. *Helênica*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1993.
- . *Brasiliana*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- KELLER, Lynn. *Forms of expansion*. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- LEONARDOS, Stella. *Romanceiro de Anita e Garibaldi*. Florianópolis: Edição do Governo do Estado de Santa Catarina, 1977.
- . *Romanceiro do Contestado*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1996.
- . *Romanceiro de Delfina*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1994.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
- MISTRAL, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 1997.
- NAVEIRA, Raquel. *Guerra entre irmãos*. Campo Grande: edição independente, 1993.
- . *Caraguatá*. Dourados: Fundação Cultural R. Sovierzoski, 1996.
- . *Senhora*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.
- OLIVEIRA, Teresa Cristina Meireles de. *Cantares de Marília*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1998.
- ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Obra reunida*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.
- RAMALHO, Christina. *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2004. XXX fl. Tese de Doutorado em Semiologia.
- . A epopeia de autoria feminina. In: *Revista UNIVERSA*, Brasília: Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1, fev 1998. Brasília: UCB, pp. 83-89.
- . Um perfil para a heroína épica. In: *ANAIS do VII Seminário Nacional Mulher & Literatura*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, setembro de 99, pp. 421-425.
- . Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis & BEZERRA, Kátia da Costa [Orgs.]. *Gênero e representação na literatura brasileira*. Coleção mulher e literatura. v. II. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002, pp.33-42.
- . *Elas escrevem o épico*. Santa cruz do Sul: EDUNISC, Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- & RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



*Aurora renovada
Naquele vale sem fim
Lugar escondido na relva
Com seu cheiro de jasmim
Minha Pasárgada perdida
Como eu queria estar ali.*

*Versos Flávia Passos
Imagem Christina Ramalho*

AVAREZA E ADULTÉRIO EM ARIANO SUASSUNA

Éverton de Jesus Santos¹

RESUMO: No percurso dos estudos literários, este artigo parte da constatação dos vícios ou hábitos cômicos - propriamente a avareza e o adultério - em algumas obras teatrais de Ariano Suassuna, escritor este que pode ser interpretado, mais especificamente, à luz de Bergson (2007) e de Bakhtin (2010), no que diz respeito às teorias do risível. A partir delas, busca-se reconhecer o riso suassuniano, bem como é possível perceber a aviltção de caracteres, a moralização e o castigo aos costumes desviantes, às falhas, tudo isso através da comicidade que é tão peculiar a um dos nossos maiores literatos.

Palavras-chave: Vícios cômicos; risível; Ariano Suassuna.

ABSTRACT: This article intends to observe the mockery and moralization in Ariano Suassuna's plays. The representation of vices - like avarice and adultery - is made throughout the comic view, and this produces laughter. *Castigat ridendo mores* - "laugh punishes customs" -, latin axiom, adequate to approach the presented theme in the work of this author.

Key-words: Vices; laughter; Ariano Suassuna.

O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.
(Bakhtin)

Tratar da comicidade em Ariano Suassuna é abrir um leque, para usar uma expressão clichê. Mas é que, de uma ponta a outra da dramaturgia desse paraibano, o que sobressai é o riso que impregna obras, as quais são uma mescla de regional, folclórico e erudição - e é isso, provavelmente, que faz com que esse escritor tenha alcançado tamanha projeção no cenário literário brasileiro, posto que agrada não apenas ao público menos culto, como também aos acadêmicos. Entretanto, lembramos aqui que a passagem de *Auto da Compadecida* da literatura para a cinematografia, através do brilhante trabalho de Guel Arraes, foi o impulso necessário para a consagração do idealizador do Movimento Armorial e atual ocupante da Cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras.

Agora, uma ressalva: se o cômico é tão evidente nas peças selecionadas, se ele parece a própria vestimenta de Suassuna, ou a sua máscara, por assim dizer, destacamos que a primeira peça desse escritor,

1 Graduando do curso de Letras Português Licenciatura, da Universidade Federal de Sergipe, *Campus* Professor Alberto Carvalho, em Itabaiana/SE. Há três anos, participo do projeto "O cômico na literatura brasileira", o qual é desenvolvido pela Prof.a Dr.a Jacqueline Ramos. Nesse sentido, o meu último plano de trabalho, com bolsa fomentada pela Copes, privilegiou a comicidade no teatro de Ariano Suassuna, o que tem nos oferecido fartos materiais de análise para a produção de estudos críticos.

Uma mulher vestida de sol, trata-se de uma tragédia, gênero este que não possibilitou tanto reconhecimento ao escritor como o fez o risível. Ademais, nota-se que as influências filosóficas também estão presentificadas em obras como *Os homens de barro* e *Cantam as harpas de Sião*, que expressam a inquietação do homem diante da sua existência. Porém, como poderemos ver, a comicidade suassuniana apresenta, outrossim, um aspecto questionador, revelador, pedagógico e moralizador ou, quiçá, contradiscursivo - que vai de encontro ao ponto de vista dominante, seja religioso, econômico, político. Destarte, nos parece que essa escolha estilística - o cômico em detrimento do trágico - já demonstra uma diferença no modo de abordagem dos problemas sociais por parte do escritor aqui enfocado, visto que, apesar de estar situado no modernismo brasileiro - movimento que tinha uma feição mais séria -, ele opta pelo riso ao invés da sisudez.

Tendo em vista, então, o enfoque proposto aqui - o tratamento de alguns vícios através do viés da comicidade -, partimos da seguinte citação, de Morreal:

Moral shortcomings, too, have been a standard object of laughter throughout history. The miser, the liar, the drunkard, the lazy person, the lecher, the gossip, the coward, the hypocrite - these are all stock comedic characters. [...] Indeed, in conversation we often get a laugh simply by suggesting that a person is stingier than everyone knows he is, or that he lies more, drinks more, etc.² (1983, p. 65)

Ou seja, essas “deficiências morais” fornecem amplo material para a produção da comicidade a partir da observação dos vícios. Do rol elencado, enfatizamos, mais uma vez, o avaro e o lascivo - no nosso caso, a mulher adúltera - como constituintes do nosso escopo, como caracteres basilares na arquitetura do enredo do presente trabalho.

Portanto, nessa perspectiva, tentaremos demonstrar como os vícios podem tornar-se cômicos; como o discurso religioso parece ser ridicularizado; ressaltaremos, também, alguns dos procedimentos de que se utiliza esse tipo de comicidade, a qual emprega elementos da cultura popular; além disso, a intersecção com as teorias nos permitirá conjecturar sobre aspectos da realidade embutidos nas peças, pois sabemos que o riso não é apenas o que diferencia o homem do animal. Ele pode ser uma arma de repressão e de castigo; uma válvula de escape e de alívio para as tensões; um mecanismo de revelação das verdades do mundo.

As peças que selecionamos para compor nosso *corpus* foram *Auto da Compadecida*, *O casamento suspeito*, *O santo e a porca* e *Farsa da boa preguiça*. Percebemos entre elas algumas recorrências temáticas, bem como certas diferenças tanto no estilo quanto nos modos de produção do riso. E isso é uma mostra de que

2 Deficiências morais, também, têm sido um típico objeto de riso através da história. O avaro, o mentiroso, o bêbado, o preguiçoso, o lascivo, o fofoqueiro, o covarde, o hipócrita - esses são todo o estoque de caracteres cômicos. [...] Realmente, na conversação, nós frequentemente rimos simplesmente por sugerir que uma pessoa é mais avara do que todo mundo sabe que ela é, ou que ela mente mais, bebe mais, etc. (Tradução nossa).

Suassuna tem consciência das múltiplas facetas do risível, visto que consegue criar personagens, situações e falas sempre novos - apesar de, às vezes, deixar entrever a revalorização e a remodelação de certos motivos preexistentes e já suscitados, o que, de modo algum pode ser tomado pela crítica como falta de criatividade ou um índice de vulgaridade do escritor.

O tema da avareza, por exemplo, já é notado em Plauto, na Antiguidade romana, aparecendo numa das peças desse escritor, denominada *Aulularia*, a qual é, segundo D'onófrío, “a comédia da panela: um hilariante quiproquó entre a filha de um avarento e sua panela cheia de ouro” (2007, p. 305). Como mostraremos a seguir, é adequando esse tema ao contexto nordestino que, por sua vez, Suassuna o insere em alguns dos seus escritos.

Em *O santo e a porca*, por exemplo, a avareza é levada ao nível da loucura, pois, a cada vez que a palavra “porca” é mencionada, Euricão Engole-Cobra ou Euricão Árabe parece ensandecer, daí a noção de insanidade por vezes utilizada pelas demais personagens para tentar justificar o comportamento estranho da protagonista. A principal preocupação, talvez a única, de Euricão é uma herança dada pelo avô, a porca de madeira, cuja idade é de cerca de duzentos anos. Nela, ele guarda todo o dinheiro conseguido através da venda de chás caseiros no seu armazém. O intuito da personagem é garantir o dinheiro da sua velhice, por isso, vive reclamando da carestia e da crise, além de suplicar a Santo Antônio a proteção contra os que porventura possam ameaçar a sua fortuna escondida e aos quais ele chama de “ladrões”, “safados”, “urubus”, “assassinos”, “usurários”, “cachorros” e “criminosos”.

E a força do vício é tão grande que faz com que se confundam humanidade - da porca, do dinheiro - e coisificação - das personagens. Isso porque, se tomarmos como arquétipo do avarento o protagonista de *O santo e a porca*, por exemplo, a idolatria de Euricão ao fruto do capitalismo, em linhas gerais, faz com que a reverência religiosa - outra forma de alienação e de ideologia - seja minimizada diante do poder exercido pelos bens acumulados:

Querem roubá-la, querem levar meu sangue, minha carne, meu pão de cada dia, a segurança de minha velhice, a tranquilidade de minhas noites, a depositária do meu amor! Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é “ou ele ou nada”? É assim? Pois eu fico com a porca. (SUASSUNA, 2011c, p. 73)

Mas não é apenas nessa peça suassuniana que a avareza ganha feições caricaturescas, não. Na *Farsa da boa preguiça*, Aderaldo, o rico, dá a Simão a incumbência de expulsar os mendigos que viessem pedir esmolas. E então, tendo chegado três pobres, cada um à sua vez, à casa de Aderaldo, ele manda dizer, pelo empregado, que não vai dar-lhes nada, além de tratá-los com maus modos. Ao primeiro, que tinha um olho furado, o rico manda dizer que só lhe daria algo se pudesse furar-lhe o olho são; ao segundo, que tinha cinco filhos e que não

tinha o que comer, manda dizer que não dava comida a preguiçoso; ao terceiro, que tinha não se sabe quantos filhos famintos, diz que queria ver a certidão em que constasse ser ele o pai das crianças. Como reprimenda pela ruindade e presunção, Simão Pedro, Miguel Arcanjo e Manuel Carpinteiro, os três santos travestidos de pobres, lançam-lhe a mesma praga, de penúria e sofrimento, sintetizando a moral do castigo, o qual serve para reprimir os desviantes, os pecadores e os ensimesmados: “O Diabo do inferno que persiga/ esse miserável, na comida,/ na bebida, no estudo, na dormida,/ de noite, de dia/ e no pino do meio-dia!” (SUASSUNA, 2011a, p. 275).

Já em *Auto da Compadecida*, a avareza é manifestada através da indignação de João Grilo, quando se queixa da exploração e da falta de cuidados dos patrões para com ele:

Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim, nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingó! (SUASSUNA, 2005, p. 27).

Aqui, além de revelada a riqueza da Mulher e do Padeiro, patrões de João Grilo, é também mostrada a falta de assistência dada a ele quando adoeceu. É patente a relação de hierarquia e de dominação, já que os ricos, neste caso, gastam seu dinheiro com o cachorro, inclusive no enterro em latim, quando morre o animal. Ao contrário, para João, restava o trabalho e o parco salário recebido do casal avarento e explorador.

Então, como se pode perceber, a avareza enquanto vício cômico é mostrada de forma exagerada, o que leva à caricaturação, como diz Pirandello: “Trabalha-se sobre um vício ou um defeito de arte ou de natureza, e a elaboração [*sic*] deve consistir no exagerado, para que haja riso” (1996, p. 78). Chega-se, assim, à ofuscação da fé ou ao completo extermínio dela e faz-se com que os princípios de caridade, de altruísmo e de amor sejam substituídos pelo acúmulo de riqueza, pela indiferença, pela ambição e pela insociabilidade. Por isso, corroboramos o que diz Coutinho a respeito do desprendimento material em Suassuna como um modo de se chegar à verdade absoluta, ao mito da felicidade prometida: “Bem-aventurados os pobres (e não apenas os de espírito) porque deles será o Reino dos Céus - eis o seu modo peculiar de interpretar a justiça e a misericórdia divina” (2004, p. 35). Portanto, a humildade seria um caminho para o Bem e uma via de acesso à eternidade paradisíaca.

Desse modo, se rimos daqueles que tratam o dinheiro com extremada passionalidade, atribuindo-lhe a significação e a importância da própria vida e não da mera sobrevivência, estamos rebaixando um caráter desviante, como concebe Bergson (2007). Assim, rir dos distraídos, dos desajeitados socialmente, seria uma tentativa de enquadrá-los nos padrões exigidos pela comunidade. Daí advém a ambiguidade do riso na teoria bergsoniana: unir os semelhantes a fim de rebaixar os que agem rigidamente, sem atentar para a dinâmica da

vida; e punir as falhas, para promover a correção dos caracteres desajustados.

Nesse ensejo, queremos dizer que não estamos fazendo aqui uma crítica à poupança e à previdência. O que queremos ressaltar, tendo em vista os textos analisados, é o comportamento exacerbadamente egoísta do avaro, que

em si, como se observa, não tem consciência do ridículo a que se expõe, age naturalmente e julga serem os outros uns esbanjadores; para ele não há o limite comportamental onde notamos o sinal de alerta. O avaro está tão voltado para sua própria avareza que, sua ânsia de acumular e não esbanjar, que se torna incapaz de perceber a censura dos circundantes, constituindo-se numa fronteira social e cultural. (CABRAL, 2007, p. 54-5)

Por fim, para encerrarmos a discussão no tocante à soberba, percebemos a noção de *vício cômico*, o qual, conforme explica Bergson, “é [...] aquele que nos é trazido de fora como uma moldura pronta na qual nos inseriremos” (2007, p. 11). Nesse sentido, a avareza das personagens seria uma espécie de molde no qual Euricão, Aderaldo, o padeiro e sua esposa se inserem, talvez por identificação, pela atração exercida pelo capital, ou por já possuírem certo poder aquisitivo, além de representar - o molde - a possibilidade de manutenção de um distinto padrão social, de prosperidade no porvir, ou de simples exercício da maldade.

Esse tipo de abordagem das faltas humanas é feita através da comédia de forma a levar o leitor/espectador à reflexão sobre si mesmo, posto que se percebe uma identificação com a personagem teatralizada, que “é mais naturalmente um homem, uma pessoa do cotidiano, e [...] um escárnio da espécie humana” (SUASSUNA, 2009, p. 140). Desse modo, essa zombaria direcionada à humanidade para se chegar é também peculiar do cômico:

Even so, there is a place for some mockery in comedy, since a reproach becomes acceptable if it is sweetened with wit. The joker aims to expose faults of mind and body in his victims, and this is amusing, provided that the fault is painless and embarrassing rather than destructive (JANKO, 1984, p. 96).³

Na citação, que, na verdade, seria de Aristóteles, contida na *Poética II*, Janko mostra que a zombaria não deve ser de todo agressiva (como já foi dito aqui, o castigo do riso não é tão inocente assim), porque dessa forma ela se tornará agradável e aceitável. O engenho, a agudeza, deve ser direcionado para as falhas, os vícios, de modo que eles não sejam capazes de despertar piedade nem temor - caso este em que cairiam no trágico -, mas sim o riso e a sensação de superioridade, já que é o outro que é acometido pelo erro, e não eu.

Depois de observarmos o tema da avareza, nos deteremos em outra recorrência em Suassuna: a mulher

3 Então, existe um lugar para alguma zombaria na comédia, desde que uma reprovação se torne aceitável se for adoçada com inteligência/gracejo. O comediante visa a expor faltas da mente e do corpo nas suas vítimas, e isso é divertido, desde que a falta seja indolor e embaraçosa mais do que destrutiva. (Tradução nossa)

adúltera. Com exceção de *O casamento suspeito*, as demais peças que analisamos possuem esse elemento, o que mostra, nesse escritor, certa invariância em relação à aparição desse tópico. A aviltação desse caráter é explorada, nesse contexto, de modo que a figura feminina seja colocada, mormente, como lasciva e indigna da confiança masculina, pois geralmente acaba por incidir no comportamento vicioso e errôneo, por isso merecedor de punição - conforme a visão moralizadora e disciplinadora da sociedade. Diga-se de passagem que, desde a Criação, com a figura de Eva, a mulher é vista como desleal e ardilosa, imagem esta que vem sendo difundida até hoje e não apenas pela literatura.

Em *Auto da Compadecida*, por exemplo, João Grilo diz: “todo mundo já sabe que a mulher do padeiro engana o marido” (SUASSUNA, 2005, p. 26). Além disso, antes de ser morta, ela se insinua para Severino, o cangaceiro, de modo que ele a reprime, dizendo: “Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer desse jeito. Aliás, já tinha ouvido falar que a senhora enganava seu marido com todo mundo” (*idem*, p. 93). Eis aí, como amostras iniciais dessa temática, um retrato rápido de uma personagem prevaricadora, mas que não supera as artimanhas urdidas por Clarabela e por Lúcia.

Esta última, personagem de *O casamento suspeito*, namora o primo, Geraldo, com quem está prestes a casar, mas mantém um caso com Roberto - que se passa por primo, sem o ser. Por Roberto, ela alimenta uma paixão desmedida, adorando uns latidos que ele dá e que a deixam arrepiada. Por Geraldo, o traído, finge amor, mas sente desprezo por ele, além de querê-lo simplesmente pela riqueza que possui. Dessa forma, a infidelidade, ao ser descoberta por Cancão e Gaspar, passa a ser o motivo de tentarem impedir o casamento da vigarista com Geraldo, pois ela o engana a todo o momento, tratando-o como idiota e tolo, simples joguete - para usarmos a terminologia bergsoniana.

Porém, o auge da traição ainda estava para acontecer na noite de núpcias, quando Lúcia encontraria Roberto, às escondidas: “Acharei jeito de despachar aquele idiota” (SUASSUNA, 2011b, p. 83). Mas, desta vez, a perfídia não se consuma, visto que, depois de uma armadilha arquitetada por Cancão, Geraldo, o noivo traído, descobre tudo. E a partir daí, dão-se os esclarecimentos: e, assim, as punições, para uns; e os finais felizes, para outros.

No caso de Clarabela, a esposa de Aderaldo Catação - personagens da *Farsa da boa preguiça* -, ela é uma mulher que conhece livros e tem erudição, mas que gosta de homens rústicos. Ela diz a um dos homens da peça: “Você sabe que está ficando de novo na moda/ a gente gostar do marido?” (SUASSUNA, 2011a, p. 82), deixando entrever o seu estilo de vida dado ao adultério. Momentos depois, ela se lança a Simão dizendo: “Ô Simão, se eu quisesse conseguir/ um amorzinho com você, podia?” (*idem*, p. 111). E, no último Ato, descobrimos que ela e o Poeta - Simão - tiveram um relacionamento que durou alguns anos. Mas, como tivessem acabado e Aderaldo só pensasse em dinheiro sem se importar mais com as seguidas traições da

mulher, ela se arranhou com um vaqueiro que não é senão o diabo Fedegoso em forma de homem, o que ressalta a continuidade das relações extraconjugais por parte dela.

Apenas no caso desta peça é necessário destacar que haveria uma compensação para a infidelidade feminina: o rico Aderaldo assedia Nevinha, a mulher de Simão, de forma que ele incorreria também no “pecado” do adultério se ela o quisesse - apesar de que isso não se consuma. E assim, as traições de Clarabela seriam justificadas ou ao menos teriam a culpabilidade diminuída por estar casada com um homem não menos vicioso que ela - posto que a avareza dele servisse como a contraparte da traição da esposa.

Nas situações que vimos tratando até aqui, o que se percebe na utilização do humor que sucede das peripécias das personagens, as quais se sujeitam ao poderio econômico ou à infidelidade, é que “O único intuito [moral] é fazer rir. Em todas as comédias, quando se reconhece o hábito de uma alma viciosa, esse hábito deve sujeitar o vicioso às maiores desventuras desse *hábito vicioso*”, como diz Stendhal (2008, p. 27). Desse modo, assim como a punição aos avarentos é o infortúnio da pobreza ou a morte, não muito diferente é a situação das prevaricadoras: a mulher do padeiro e Clarabela morrem, apesar de que aquela é perdoada e vai para o céu, enquanto esta vai para o purgatório; já no caso de Lúcia, ela, sua mãe e Roberto são mandados para Campina apenas com o dinheiro da passagem. Logo, se verifica a distribuição de penalidades àqueles que, porventura, agiram de maneira a tentar corromper os valores e a harmonia da comunidade. E isto corresponde, de algum modo, ao que diz D’onófrío: “Na comédia, o núcleo problemático do enredo se resolve com a punição e a conversão dos culpados, triunfando os valores ideológicos do amor, da pureza dos sentimentos, da virtude” (2007, p. 308-09).

Então, ao enfatizarmos as discussões no tocante a vícios ou hábitos cômicos como a avareza e o adultério em peças de Ariano Suassuna, podemos trazer à baila a questão do riso, o qual, “Como gesto social, imbuído de sentidos conhecidos pelos que o invocavam, [...] aparece nas criações literárias e artísticas como instrumento de crítica social e como veículo de transmissão de valores morais partilhados pela coletividade” (MACEDO, 2000, p. 252). E dizemos isso por referir o espírito satírico, bufoneiro e carnavalesco das obras suassunianas aos motes tradicionais da Idade Média, período em que os autos, as farsas, os entremezes, os mistérios e as moralidades saíram do espaço - físico e totalmente sério - da Igreja e invadiram a praça pública. A partir daí, o teatro profano passou a vigorar como meio específico de pregar a religiosidade, a licenciosidade, a moralidade, os preceitos éticos, o ataque às instituições e aos comportamentos ditos desregrados, tudo isso mediante a utilização de elementos cômicos, os quais proporcionavam sobretudo o divertimento do público.

Referindo-se ao universo do grotesco romântico, Bakhtin diz que “o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira” (2010, p. 34). Isso quer dizer que o aspecto jocoso e meramente liberador de tensões associado ao riso é substituído pela capacidade de observação do

mundo, mas a partir de um ponto de vista despreendido de ideologias e dogmas. É assim que a sátira pode alcançar seus alvos; é assim que se pode provocar o riso a partir da avareza e do adultério; é desse modo que a sociedade pode rir e se regenerar - após o período de purificação - ao mesmo tempo: eis aqui uma das especificidades do gênero cômico, via de acesso a conteúdos que a sociedade pode reprimir, tornar tabus ou simplesmente ignorar, mas o riso não apenas revela, mas torna ridículo.

Detivemos-nos, neste trabalho, a sumárias digressões a respeito de como são tornados cômicos dois dos vícios mais recorrentes em peças suassunianas. Porém, quando visualizamos o desfecho de *O casamento suspeito*, principalmente na parte referente à moralidade, percebemos que a obra traz um rol de hábitos dignos de troça e de repreensão. Para uma melhor explanação, transcrevemos o trecho:

GERALDO - Espectadores, o autor é um moralista incorrigível e gostaria de acentuar a moralidade da peça.

CANCÃO - Eu e Gaspar éramos amigos fiéis dele e isso não impediu que cobiçássemos seu dinheiro. E, ao primeiro apelo da carne, eu o traí com sua noiva. Isto é errado, foi o que eu aprendi.

LÚCIA - [...] Eu aprendi que a luxúria é um caminho de perdição.

ROBERTO - Eu, que a cobiça é outro.

SUSANA - Eu, através do ridículo e do castigo, aprendi a respeitar a pureza da família.

FREI ROQUE - [...] Para elas o dinheiro tinha um caráter de prêmio, servindo como uma espécie de absolvição sacrílega para os atos mais baixos.

NUNES - [...] Eu fiz um juiz desonesto, e juntei-me aos outros, nesse concerto de imoralidade. Tudo isso forma um conjunto com o autor.

DONA GUIDA - Com os atores.

GASPAR - E até com o respeitável público.

GERALDO - Por isso lanço um olhar melancólico a nosso conjunto e convido todos a um apelo. É uma invocação humilde e confiante, a única que pode brotar sem hipocrisia desse pobre rebanho que é o nosso. E assim, juntando-me aos outros atores e ao autor, peçam que digam comigo:

TODOS - Que o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo, tenha misericórdia de todos nós.

(SUASSUNA, 2011b, p. 124-25)

Logo, é compreensível que a luxúria, a desonestidade e a cobiça são acentuadas como pecados a serem absolvidos, posto que as personagens se mostram contritas e arrependidas, depois de terem aprendido a lição. No *happy end*, quando ocorre a distribuição de penalidades, é como se acontecesse também uma espécie de catarse, de expurgação, por parte daqueles que são tomados como culpados. Entretanto, nas peças em que se pregam a religiosidade e os bons princípios, a contraparte da falha é o perdão. E é nesse sentido que a moralidade - que parte do autor e permeia a obra - vem acentuar a necessidade de meditação e de abnegação, de caridade e de salvação.

Resta, então, a misericórdia divina. Ou, talvez, um dos meios de que os homens se utilizam para atingir o prazer: o riso. Seja reprimindo e punindo o desviante ou garantindo ao mundo o acesso a fontes de deleite inacessíveis pela via da seriedade, as peças suassunianas captam a antiga discussão entre Bem e Mal, entre

cômico e trágico. Seja como for, para refletir, aprender ou apenas rir, a leitura prevalece como fruição e como deleite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007; Coleção Trópicos.

COUTINHO, Afrânio. Evolução da literatura dramática. In: *A literatura no Brasil*. 7ª Ed. São Paulo: Global, 2004. p. 10-40.

D'ONÓFRIO, Salvatore. Teoria do drama. In: *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007. p. 278-315.

JANKO, Richard. *Aristotle on comedy: Towards a reconstruction of Poetics II*. Grã Bretanha: Press Berkley and Los Angeles/ University of California, 1984.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

MORREAL, John. *Taking laughter seriously*. Albany: State University of New York Press, 1983.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

STENDHAL. *Do riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil e outros ensaios*. Tradução Carlos Pestana Nunes. Portugal: Publicações Europa-América, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____, Ariano. O dramático. In: *Iniciação à Estética*. 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

_____, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011a.

_____, Ariano. *O casamento suspeito*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011b.

_____, Ariano. *O santo e a porca*. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011c.

_____, Ariano. *O santo e a porca*. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011c.

**Sob a aurora da Rua do Beijo
As flores na sacada
Me contam como estás
Me dizem que estás mais bela
Me aguardando para te amar.**

Versos Flávio Passos
Imagem Christina Ramalho

CALLE
DEL BEZZO



Imagens de vida & nutrição em Augusto dos Anjos

Sandra S. F. Erickson

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Apoio o movimento FREE TIBET:

<https://www.studentsforafreetibet.org/get-involved>

Bread, milk and butter are of venerable antiquity.

They taste of the morning of the world.

The Seer, Leigh Hunt (1784-1859)

Ali [...] o homem bebe o leite da vida
sugando os vasos túmidos das sinfonias...

Os sertões, p. 151

Longe de ser um poeta mórbido, grotesco, deprimido e deprimente, *kitsch* ou artneauvoísta, Augusto dos Anjos (Paraíba, 1884-1914) é um poeta sublime que, por vezes, se vale de imagens de morte e decomposição para nos educar para a vida, ensinando-nos a viver, a morrer, a viver morrendo (que é a definição realística de vida) e buscando sobreviver no cânone literário, para o que é preciso superar influências e influenciar novos poetas (ERICKSON, 2003). Ressaltamos, nesse trabalho, a participação de elementos nutritivos em sua poética evocativos da vida e seu desenvolvimento robusto ainda pouco percebida pela crítica em seus versos, especialmente nos poemas nos quais seu imaginário foge das imagens mais comumente associadas à sua poesia, como *Ricordanza della mia gioventú*, soneto publicado pela primeira vez na primeira edição de *Eu*, em 1912.

O processo de criação poética, envolvendo sua cadeia de prógonos e epígonos, é o tema central do revisionismo dialético de Harold Bloom á bastante ressaltado em outras publicações nossas. O postulado principal de Bloom é o de que todo poema nasce de um agon poético (combate figurativo) contra um poema anterior e todo poeta (forte) sofre e exerce influência no cânone literário. Na poesia de Augusto esse confronto é bem representado pelos temas centrais de sua poética, que apontam para a exaustão do cânone: pedra, esqueleto, ossos, facas, túmulo, enterro. Todavia, ressaltamos que imagens de nutrição e vida como água,¹ pão, trigo, cana-de-açúcar, garapa, flores, árvores, leite, sol e lua (símbolo *mor* da fertilidade); frutas de toda “versidade”: manga, ameixa, amêndoa,² abóbora, laranjas. Até sorvete (*Tristeza de um quarto minguante*, l. 64) aparece na “mesa” do poeta, onde não faltou sequer incenso (mirra, em *As cismas do destino*, l. 279). As imagens de nutrição e vida participam com igual importância de seu “suculento” (poeticamente falando) mundo.

1 Além de registros específicos (água, leite, pão) a poética de Augusto é marcada por uma qualidade de liquidez profunda. Aguardente (água ardente), cachaça, vinho, medicamentos, vários tipos de bebidas toma parte de seu imaginário. Há nuvens, chuva, mares, oceanos, rios, lagos, lagoas, poços. Em *Noite no Cairo*, o eu poético fala do Nilo (l. 32); o Amazonas está em *Os doentes* (l. 132), onde chove (l. 119); rios lavam a cidade dos lázaros (l. 32) e a água é louvada como “benigna, magnânima e magnífica” (*Os doentes*, l. 36); há água em *As cismas do destino* (l. 305); “corpos de água” em *A um gérmen* (l. 2, 5, 8, 9); há compostos de água como gelatina, lodo, lama (l. 1, 9). A água aparece em todos os seus ciclos físicos (da natureza e natureza humana): nuvem, chuva/tempestade, lagos, lagoas, cacimbas, lama, poços; suor, lágrimas, sangue, cuspo, etc, etc, etc. Rochas se tornam água (*Monólogo de uma sombra*, l. 152).

2 Amendoeira é outra planta asiática.

O imaginário (ou sistema imagético) de Augusto é luxurioso: ele fala de verdura gorda³ em *Gemidos de arte* (II, l. 71), poema que é todo ocupado pela força criadora e nutridora do sol, das águas cheias de vida do lodo (l. 35), de pão e mesmo *pães* (*Gemidos de arte*, l. 13; *Tristezas de um quarto minguate*, l. 101). Em *Os doentes*, o eu poético “possui o sol dentro de casa” (Canto VIII, l. 390). Vemos que sua poética aproveita todas as matérias como material de composição. Construir é sua meta. E por isso ele fala de um tempo não ensinado pelos sábios, em que “a pedra dura, os montes argilosos / Criariam feixes de cordões nervosos” (*As cismas do destino*, l. 165-167). A associação do eu poético com todas as formas vivas, sofredoras, necessitadas de uma voz e de um lugar do qual pudessem representar-se, em Augusto, é muito mais radical do que em Walt Whitman (*Leaves of Grass*, 1855) que parou nas folhas da grama. Augusto dá lugar aos seres complexos, organizados e excluídos como o verme e também aos organismos mais simples como bactérias, fungos, diatomáceas, mônada.

Concentramo-nos aqui em “leite”⁴ como tropo, interessados tanto na sua função no esquema agônico (comentário sobre a dívida do poeta com suas “amas de leite” [musas, figuras nutridoras de sua poesia]), quanto no papel de sua própria poesia como futura ama de leite para futuros poetas fortes. Leite é um *topos* adequado para essa discussão porque aparece na poética de Augusto em um contexto (aparentemente) completamente separado de morte e decomposição (como é o caso de sangue, líquido nutriente principal da vida animal, que, contudo pode conotar qualidades menos positivas; flores que podem ser associadas a morte, como cravo e lírio).

A batalha poética se desenvolve ao redor da organização de estratégias de desleitura do poema invejado (desejado) pelo poeta e resulta sempre no belo e sublime (renomeado por de Bloom contra-sublime). Ao desler um poema precursor o poeta noviço (efebo) manipula suas imagens para fins (preferencialmente) diferentes do poema pai. Essa manipulação resulta em movimentos que podem mostrar aproximação ou afastamento de um poema em relação a outro; esse enfrentamento é representado por imagens (e tropos) de admiração, impotência, submissão repulsa, escárnio ou superioridade do poema pretendente ao cânone (que quer substituir seu antagonista) em relação ao poema pai que pode ou não querer nutrir seu concorrente.

Segundo estamos sempre apontando os poemas de Augusto são carregados do imaginário poético clássico de tradições ocidentais e orientais⁵ onde transitam tropos desde “quimera” (*Versos íntimos*, l. 2), a flor de lótus, até a origem e evolução dos seres de Hebert Spencer (*Mater originalis*, l.8) e Darwin e ao estado espiritualmente mais elevado de Buda. A força de seu engenho poético realizou, entre nós, a metamorfose da tradição poética (note-se sua resignificação de/do N[arciso em junquilha que tem passado tão sutilmente despercebida em *Árvore da serra*; de hidromel em garapa/cachaça). Por isso ele se torna a nutriz dos poetas fortes da linhagem portuguesa.⁶ Entre esses poetas está Carlos Drummond de Andrade que, segundo nossa leitura, sofreu do mesmo mal de Augusto: tuberculose poética...

Ricordanza é um poema que trata diretamente da questão da nutrição básica do poeta, seu “leite materno”, num contexto lírico clássico até agora não tratado como mórbido (ou “falho”) na fortuna crítica. Eis o soneto:

A minha ama-de-leite Guilhermina

Furtava as moedas que o Doutor me dava.

Sinhá-Mocinha, minha Mãe, ralhava...

Via naquilo a minha própria ruína!

3 “Verdura gorda” é uma expressão rica e exuberante, catacrética (geralmente os vegetais não são pensados como gordos) que parece um eco de “vegetable love” [amor vegetal] em Andrew Marvel *To His Coy Mistress* (l. 11).

4 Assim, Costa Lima, embora em sentido bem diferente, acerta quando, articulando seu “complexo da boca” (1991, 226-227), observa que a voz lírica “nutre sua infâmia com alimentos classicamente tidos por nobre, o leite e o trigo.”

5

6 Convém lembrar que ele antecedeu Fernando Pessoa.

Minha ama, então, hipócrita, afetava
Susceptibilidades de menina:
“- Não, não fora ela!” - E maldizia a sina,
Que ela absolutamente não furtava.

Vejo, entretanto, agora, em minha cama,
Que a mim somente cabe o furto feito...
Tu só furtaste a moeda, o ouro que brilha...

Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama,
Eu furtei mais, porque furtei o peito

Que dava leite para a tua filha!

O soneto tem uma “gordura” sócio-ideológica grande uma vez que, conforme já comentado anteriormente,⁷ defende uma ama contra uma Senhora; acusa a Senhora de roubar mais do que a ama e, no final, a voz lírica se confessa ladra de furtos maiores do que os da ama.

A nomeação de Guilhermina, a ama, eterniza a simples babá do mesmo modo em que os “chiques” atletas gregos eram eternizados pelas odes de Píndaro. Seus pais são nomeados apenas por epítetos (Senhora e Sinhá-Mocinha; Dr., o suposto pai). Todavia, nosso foco é o nível agônico do soneto, isto é, o contexto da angústia criativa do poeta.

Mesmo em poemas aparentemente “domésticos” e em inocentes lembranças de dias idos da infância do poeta, o peso de sua dívida para com a tradição constitui a temática “oculta”, submersa do poema. A fim de “calcularmos” essa dívida concentremo-nos nas figuras principais do poema: a ama, Guilhermina, e a mãe, Sinhá-Mocinha. A figura materna, seja ela a mãe biológica ou qualquer ser feminino que desempenhe a função de nutrir física e emocionalmente o infante, representa um papel significativo na produção literária universal.

Galáxias: a Estrada de Leite

Thus childish fear did *Israel* of old / From Plenty and the
Promis'd Land with-hold; / They fancy'd Giants, and refus'd to
go, / When *Canaan* did with Milk and Honey flow.⁸

On Death, Anne Killigrew (1686)

7

8 “Assim os medos infantis da Israel antiga / Da Plenitude da Terra Prometida se conteve / Eles imaginaram Gigantes e se recusaram a ir / Quando Canaã com Leite e Mel fluía” (l. 30-33).

Desde os antigos Hinos Védicos, aos Hinos Homéricos, Jocasta e Édipo, Ericléia e Ulisses, Gertrudes e Hamlet figuras alimentadas por amas de leite estão no centro da tropologia poética: Khrisna (amamentado por Putana),⁹ Zeus (amamentado por Almatéia), Sidarta Gautama, o Buda (teve Prajapati como segunda mãe), Rômulo e Remo (por uma loba), e assim por diante. Em *Ricordanza della mia gioventú* é difícil não pensar na recorrência dessa imagem no cânone.

Augusto nasceu tarde demais para escrever os Hinos Védicos ou Homéricos, o texto de Sófocles, Homero ou Shakespeare e, pior, para ter se alimentado diretamente (ter sido a primeira geração) desses poetas. Ele bebeu o leite dessas tradições de outras fontes (amas de leite). Em *Ricordanza*, o poeta comenta sua infância poética, quando ele ainda se encontrava muito perto de suas fontes e ainda não tinha obtido sua individualização poética nos muitos poemas que escreveu antes da seleção que constitui seus poemas amadurecidos publicados em *Eu*.

Leite é um tropo poderoso e óbvio para nutrição canônica. Nesse caso, leite materno, é a própria condição *sine qua non* para a sobrevivência do infante/efebo: por mais que o tempo passe e os projetos poéticos se tornem distintos, a poesia dos Antigos permanece o berço/leite de todos os poetas. O tropo aparece em muitos poemas (*Monólogo de uma sombra*, l.219; *Gemidos de arte*, l. 158; *As cismas do destino*, l. 342; *Mater*, l. 7, *Tristezas de um quarto minguante*, l. 101) não apenas chamando a atenção para as imagens de nutrição e vida, mas marcando um contraste entre outros tipos de líquidos (saliva, catarro, cuspe) onde ambigüidades quanto ao caráter nutritivo dessas substâncias são evitadas.¹⁰

Em termos de historiografia poética, o tropo é tão antigo e importante quanto pedra (ver Erickson, 2003). Como notou o poeta inglês Leigh Hunt (1784–1859) epigrafado acima:

[...] pão, leite e manteiga são de uma antiguidade venerável:
têm o gosto da manhã do mundo.

Assim, “leite” aparece em narrativas fundantes (da infância) da mitopoética ocidental e oriental, na Bíblia (Velho e Novo Testamento), *Teogonia* (Hesíodo), *Rigveda*, Homero (tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*), Píndaro, Ovídio, Virgílio, Horácio, Chaucer e Shakespeare e por aí vai (quer dizer, chega até Hugh, Whitman). Tropo e *leitmotif* foram bastante explorados na poesia pastoral (árcade).

Sua função na mitopoiesis de Augusto é óbvia: é um comentário direto da cadeia da influência poética; uma referência à musa, mãe/esposa/amante de todos os poetas. Aqui vale à pena lembrar duas coisas: não é apenas pelo bucolismo que poetas se interessam por essa imagem, desde que ela simbolicamente trata de sua relação com a tradição, com a própria linguagem e historiografia poética; e algumas “aparições” da imagem relevantes para a poética de Augusto estão em *Kubla Klan* (1797, l. na l. 54), Coleridge:

[...] for he on honey-dew hath fed
and drunk the milk of Paradise.

9 De acordo com as narrativas antigas chamadas “puranas” (sânscrito: “dos tempos antigos”), Khrisna teve duas amas de leite, Putana e Yasoda.

10 A expectoração do catarro é essencial para a saúde do pulmão; a saliva é essencial para a proteção bucal (previne a cárie, tropo que também aparece em Augusto: *As cismas do destino*, l. 355), gastrointestinal e mesmo na hidratação (cerca de dois litros de saliva são produzidos diariamente pela boca); cuspe é diferente porque é o ato de colocar para fora tanto substâncias nocivas (como o catarro) como benéficas (como a saliva). Cada uso lingüístico ou tropológico tem seu contexto poético e sua própria rede dentro do esquema agônico do poeta.

pois ele de mel de orvalho se alimentou
e bebeu do Paraíso o leite.

A esses versos (e seus tropos) se filiam os seguintes, de William Blake (*Livro de Theil*, c. 1789),

E disse: [...] Eu não sabia [...]

Que deus amaria a um Verme eu sabia, e puniria o pé maligno
Que de propósito danificou sua forma frágil;

Mas que Ele o **abençoou com leite** e óleo eu não sabia¹¹

No poema de Coleridge, leite se refere ao início e a tudo que é nutritivo na poesia, “paradise” = jardim de tudo que é bom. Em Blake, temos uma associação poderosa de leite com Verme – leite nutrindo um Verme: imagem nunca considerada repugnante na tradição bárdica inglesa que já considerou o sublime Blake louco, esquisito e excêntrico, mas nunca mórbido, nem grotesco. Mas, nesse segundo caso, “verme” indica um estado de coisas já corrente, matéria não primeva, conforme discutimos no capítulo 4.

O tropo leite nutriu importantes poemas pai de Augusto como *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche¹² e *Macbeth*¹³ onde há cinco presenças dessa mesma imagem.¹⁴

Finalmente, é interessante notar (sempre se pensando alusivamente) que “leite” remete a lácteo e láctea (como leite, leitoso), e, conseqüentemente à Via Láctea, nossa galáxia denominada, poeticamente, O caminho de leite. Leite se associa diretamente—e como tal, especialmente no soneto que tratamos aqui, a ama (de leite, babá), quer dizer, mãe que amamenta (não que gestou ou deu à luz).

O leitor pode, então, fazer o exercício de traçar a linhagem tropológica aos poemas de Augusto onde esses tropos aparecem diretamente à arca ancestral de palimpsestos da poesia Ocidental,¹⁵ incluindo uma incursão à poesia de Safo, mãe poética primeva.

A mesma mãe, substituto simbólico e metafórico para musa (novamente, metaforicamente: linguagem), que inspirou os antigos, na infância da poesia e do mundo, apresenta-se disponível para nutrir o noviço. Agora, o efebo,

11 “And said: [...] I knew not this [...] / That God would love a Worm I knew, and punish the evil foot / That willful bruis’d its helpless form; but that he cherish’d it / With milk and oil I never knew” (*The Book of Theil*, l. 3.23). Há três outras referências a leite no mesmo poema: l. 130, l. 1.35 e l. 3.29.

12 Onde se encontram as seguintes citações sobre leite: “de teus venenos extraístes um bálsamo; ordenhaste a tua vaca de Aflição— e agora bebes o doce leite do seu úbere” (137); “vou mastigar demoradamente suas palavras, como boas sementes; meus dentes vão moê-las e esmagá-las muitas vezes, até que fluam como leite para dentro de minha” (249); essa última no poema incluído na Quarta parte, As filhas do deserto: “Ó! Não choreis, corações meigos! / Não choreis, ó / corações de tâmaras! Peitos de leite! (NIETZSCHE, 2001, 293).

13 “Macbeths da patológica vigília” em *Monólogo de uma sombra* (l. 129). Convém lembrar que “patológico” significa cheio de *pathos*, palavra grega para (entre outros) excesso, paixão. Para o filósofo René Descartes, *páthos* é o que “acontece de novo;” “é passível de acontecer novamente” e, assim associa-se a padecer (sofre de). Ou seja, também na Ordem de Sofia, o termo é tratado como tropo.

14 Lady Macbeth fala em “converter meu leite em fel” (I v 17 e 48); “leite da ternura humana” (I.v.3); “já amamentei e sei como é inefável amar a criança que meu leite mama” (I. vii 1); Malcom menciona o “doce leite da discórdia” (IV I. 2).

15 Cícero (*Tuscalanae disputationes*, 3. 1-2) se refere a “*cum lacte nutricis... suxisse*”: ter sugado o leite da ama, e essa linha das *Confissões* de Santo Agostinho é relevante: “esse nome de meu salvador, o meu terno coração bebera com fé no próprio leite materno.”

nessa idade do mundo deve “exercer” ou executar a *différance* entre ele e seus precursores. Não pode mais mamar da própria mãe... Ao eu lírico resta a nutrição (criatividade poética) advinda de outra fonte – talvez uma “via ainda não tomada”, parafraseando o poema célebre de Robert Frost (*The Road not Taken*, 1920). Essa condição negativa, ao invés de arruinar o poeta, acaba tornando-se a força motriz para sua produção. A “outra fonte”, mesmo que de forma violenta, pertence àquela que lhe deu a luz, que deu também a luz da criatividade a todo o cânone.

Se, por um lado, o cânone (mãe biológica) lhe furta a liberdade de ser original (como Hesíodo), por outro lado, o poeta noviço precisa dela furtar mais ainda. Ah, “são demais os perigos dessa vida pra quem tem paixão” (Vinícius de Moraes)... Ele precisa deixar que a ama, sua inspiração inicial, roube as moedas que recebe do Doutor utilizando-as para sua própria nutrição, assim produzindo mais leite que, por sua vez, seria o objeto de seu furto.

O fato de ter tomado do leite de uma escrava (mulher pobre e sem liberdade), torna o filho da preconceituosa Senhora de engenho irmão de leite da filha da ama Guilhermina. Ou seja, cria uma relação (talvez herdada da tradição árabe *rada*) conhecida no nordeste como irmão de leite. Nesse sentido, é pertinente uma abordagem pós-colonialista do poema em termos de seu trabalho de decifrar e expor a matriz colonial (a Senhora, o menino [voz lírica], o sistema) e o colonizado (a ama, o oprimido, o excluído e marginalizado). Mas essa abordagem foge do presente contexto interpretativo.

Leite não aparece apenas como um bom nutriente. Na mitologia e textos poéticos do *Rigveda* conta-se a estória de Putana, a babá que amamentou Khrisna com leite envenenado, mas acabou morta pelo deus infante. Esse episódio pode estar referido nos seguintes versos de *As cismas do destino* que são muito deslocados e *unheimlich*:

Poeta, feto malsão, criado com os sucos
De um **leite mau**, carnívoro asqueroso,
Gerado no atavismo monstruoso
Da alma desordenada dos malucos;

Por que há de haver aqui tantos enterros?

As cismas do destino, III, l. 341-344.

Lá no “Engenho” também, a morte é ingrata...
Há o malvado carbúnculo que mata
A sociedade infante dos bezerros!

As cismas do destino, III, l. 222-224 (grifo nosso)

O mito hindu de Putana (“matadora de infantes”) é complexo acabando com o tratamento da ama malvada como um tipo de demônio nascido dos pés de Brama. Esse tratamento não nos interessa agora, mas nos versos acima a referência a leite parece ir nessa direção.

Elas [as Ninfas] alimentaram a criança com leite de Amalteia, enquanto os Curetas, armados, guardavam o recém-nascido na gruta e percutiam os escudos com as lanças, para que Cronos não escutasse os vagidos da criança. E Reia envolveu em faixas uma pedra e deu-a a Cronos para a devorar como se fora o filho acabado de nascer.

Teogonia, 1.7.

Em Shakespeare, a curiosa personagem Ama de leite¹⁶ (*wet nurse*, em inglês) é essencial à trama de *Romeu e Julieta*. Ela é a ama de Julieta que compara a sua capacidade de educar (nutrir, formar) Julieta com a da mãe, a Sra. Capulet: “Fosse eu não somente vossa ama de leite, eu diria que chupastes sabedoria de meus seios” (*Were not I thine only nurse, I would say thou hadst sucked wisdom from thy teat*”, 1.3.72). Nessa citação, a ama está claramente criticando a mãe de Julieta: diminuindo o papel da mãe biológica e conferindo ao seu leite materno não apenas a função de nutriente biológico, mas simbólico. Há ainda aí a referência à diferença de classe entre a mãe e a ama e ao interesse e investimento emocional da ama em relação à sua filha de leite. A ama se coloca como mãe *de facto*.

Gênesis contém várias passagens onde leite aparece como tropo inclusive representando a benção prometida de Javé ao povo escolhido por ele para habitar na Terra da Promissão. Como tropo, representa a criatividade poética, a nutrição essencial aos pretendentes ao cânone, mas que é obtida através de longas jornadas e ferrenhas batalhas. A promessa aos hebreus era a de que, se permanecessem fiéis àquele que se apresentou como seu Senhor, habitariam uma terra onde comprariam “sem dinheiro” leite e mel. Mel era uma substância muito preciosa usada, inclusive como moedas pelos hebreus (Jeremias 32:22-23; Exôdo 3.8; Números 14.80). Leite significa, nesse ambiente cultural, como entre nós, abundância.

Diferentemente do povo bíblico, o efebo não pode ser leal senão a si mesmo. Ele tem um preço a pagar pela ousadia de sugar para criar. O preço (“moedas”) é a angústia de ter que superar a criatividade precursora sem a certeza de que conseguirá firmar-se no cânone. Podemos também entender esse tropo como um comentário do “furto” do poeta da tropologia oriental—o poeta se desvia da inspiração original (seu primeiro leite) ocidental-judeo-cristã para o imaginário oriental. De fato, ele deve sua mitopoesis a essas duas mães...

É interessante notar o aspecto nutricional enfatizado no poema. Por sua singeleza, leveza representativa, a temática intimista (aparentemente um episódio biográfico), “doméstica” (supostamente a vida familiar do próprio poeta), o poema é considerado atípico na sua produção, mas uma investigação mais adentrada mostra que, também aqui, como em *Vandalismo* (leve, alegre, mas tão feroz quanto qualquer outro do poeta) o tema do poeta é o mesmo: a saber, a meditação sobre sua condição de ter nascido sob o signo da tardividade e de guerreiro do cânone tratadas por ele com a mesma ferocidade.

O “verme” nutre-se do “sangue podre das carnificinas” (*Psicologia de um vencido*, l. 9). Da mesma forma,

16 Personagem sem nome, genericamente “Ama” (que também desempenhou a função de babá) tratada como *stock character* (personagem convencional, geralmente tipos sociais ou psicológicos), esse personagem shakespereano foge dessa descrição não corresponde ao tipo que supostamente representa, desempenhando um papel pivotal na trama da peça.

para que haja um processo de decomposição é necessário haver primeiro a composição (de qualquer matéria, inclusive poética). Os dois processos de vida, nutrição (gestação, formação, nascimento e crescimento) e definhamento (morte, fim, exaustão da matéria viva) são necessários também à poesia que é, em Augusto, sempre entendida e tratada como um processo, um tecido orgânico.

Olhando-se atentamente para a produção de Augusto é impossível não se perceber que o imaginário de vida é um tema recorrente de sua mitopoiesis: árvores de grande porte como o tamarindo, o cedro e o carvalho (*Debaixo do tamarindo*, l. 8), o amor erótico e, portanto reprodutor da vida orgânica (*Versos de Amor*, l. 1-4), a maternidade (*Mater, Mater originalis*) entre outras imagens formam o que poderíamos chamar de resquícios latentes de vitalidade que permeia o imaginário e os aspectos decompositores. Desse modo, a vida, a luta pela sobrevivência poética de Augusto, fica garantida quer mascarada por sangue e morte, quer como suas antíteses que garantem a fortaleza do poeta.

A importância do tropo leite na poética de Augusto merece muito mais estudo, todavia, quisemos ressaltar os aspectos nutritivos de sua mitopoiesis. O leitor pode fazer seu próprio dever de casa.

Referências

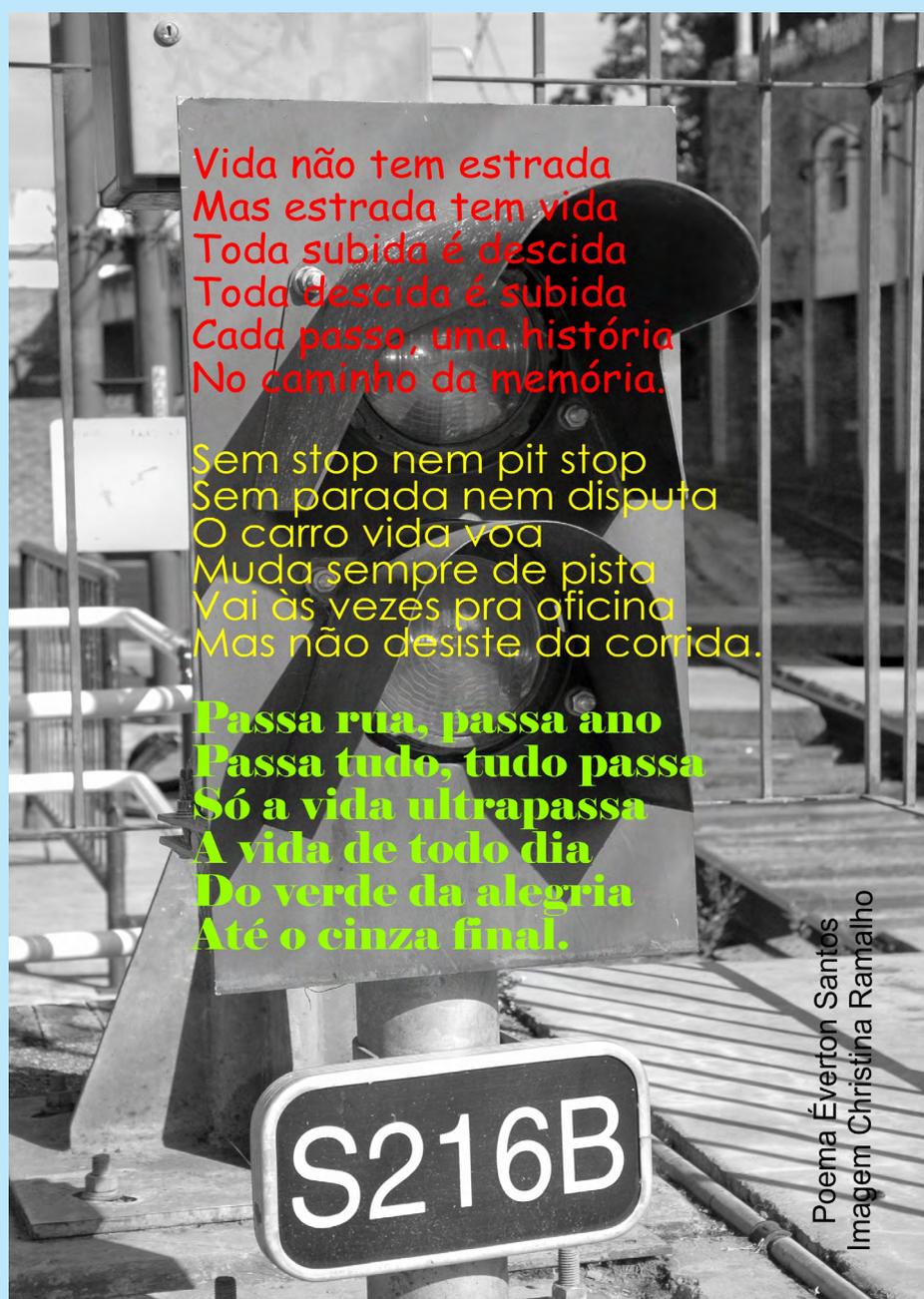
ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria de poesia*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

ERICKSON, Sandra S. F. *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*. João Pessoa, PB: Editora Universitaria, 2003.



Um olhar poético sobre as movimentações
ocorridas no Brasil nestes últimos meses.

Manifesto da passarada

Éverton Santos

Ei, presidência
Oi, sonolência
Cartel, imposto-cru
Ai, termina-em-pizza
Impõe-a-seco
IR, ICMS, IPTU
Foge, transporte-carro
Vai, privada iniciativa
Soldo de fome, capim
Xô, bala de borracha
Xô, spray de pimenta
Xô, repressão sem fim
Some, corrupção
Anda, libertação
Te esconde, politicagem
Voa, passe-livre
Voa, reivindicação
Poder público
Bico calado
Toma cuidado que o povo
O povo veio agir
(E tem olhos no porvir)
Ei, Copa-mais-cara-do-mundo
Oi, professor-barato
Saúde, escola, desmando
Xô, PECs 33 e 37
Xô, imprensa-fria
Xô, verborragia
Some, letargia
Anda, reforma
Te esconde, impunidade
Voa, Gigante
Voa, Progresso e Ordem
Vai-te embora, desumanidade
Bico calado
E toma cuidado que o Brasil
O Brasil está a agir!

Fotopoema de Éverton - Blue Paradise

*Ar, terra e água se beijam
Alto e baixo se abraçam
A mão toca o algodão
Do oásis emoldurado
No sorriso ensolarado
E no olhar de luz banhado.*

*Poema Éverton Santos
Imagem Christina Ramalho*

Cordel

O BRASIL CONTRA A IMPUNIDADE

Nossos jovens vão às ruas
Em busca de soluções,
Com a jovialidade
Que enche seus corações
Do desejo de mudança
E contra as corrupções.

É a juventude mostrando
Que pode participar
Da política do Brasil
Para ajudar transformar
O país no qual vivemos.
Ajudá-lo a melhorar.

Já começa a aparecer
Resultado positivo:
O “PEC da Impunidade”
Já foi parar no arquivo,
Os MPEs não perdem
O poder investigativo.

Os promotores, sensíveis
Ao povo que não aceita
Mais tanta corrupção,
Gritam: “rejeita”! “rejeita”!
E o presidente da Câmara
Diz como a coisa foi feita.

Por todas as lideranças,
Em unânime decisão,
Em 25 de maio
Acontece a votação:
A PEC foi derrubada
Sem nenhuma compaixão.

Rosa Regis
Natal/RN – 25.06.2013

*Tempo de história
Muralla na história
História e civilização.*

Judo é história?

Metade é construção.

O resto: memória.

*Poema Everton Santos
Imagem Christina Ramalho*

Em águas brasileiras

A cegueira conveniente
O descaso mortal
As mãos da ganância
A escuridão da mancha
Vertida pela lula cínica
E sua corte imoral
Sucumbem sob o balé
Da imensa arraia branca
Nascida da indignação
Há muito atravessada
em nossas gargantas.

Márcia Leite

VOTO SIM VOTO NÃO

houve um tempo de discórdia
e os pares tornaram-se ímpares
só pelo gosto de serem protesto
mas o texto não convenceu
voto sim voto não
comovido com a impaciência alheia
o povo já cansado desconfiou
do jogo classe a versus classe b
zona tal versus zona total
elite não era só gafeira
voto sim voto não
o asfalto subiu o morro
com ares de salvação
e dos teleféricos armados
mil siglas sibilaram promessas
é sempre na primavera
que todas as primas e primos
se candidatam a cordeirinhos
voto sim voto não
formigas e cigarras
coelhos e jabutis
tubarões e urubus
a fauna em polvorosa
canta suas virtudes
chova ou faça sol
sou obrigado pelo tre
voto sim voto não

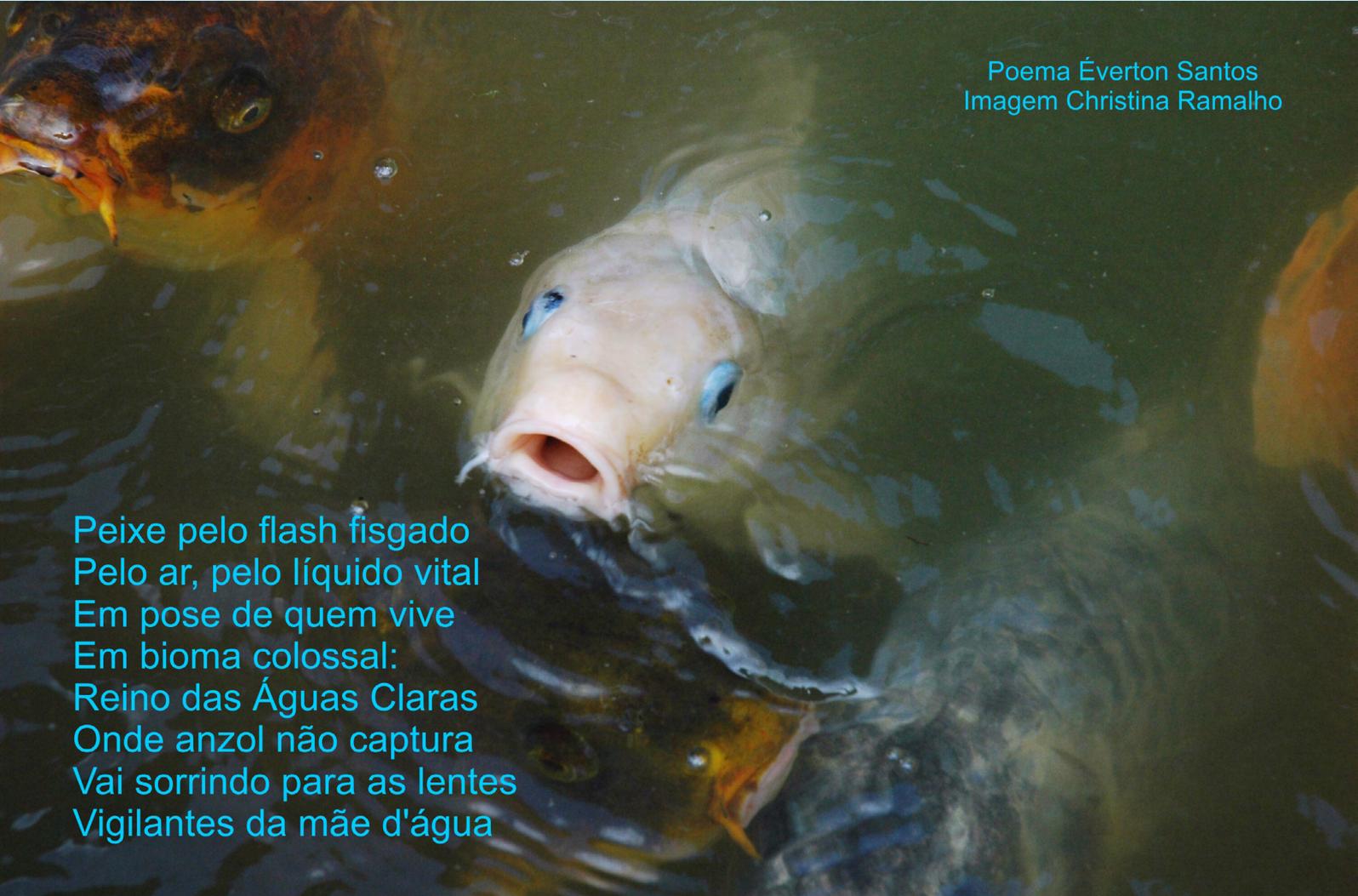
um dia a minha porcentagem
será contagiante
não volto de pasárgada
o rei não deixou
voto sim voto não
não volto não

Do livro URBANOSEMCAUSA

Sérgio Gerônimo

Fotopoema de Éverton - Sorriso de Peixe

Poema Éverton Santos
Imagem Christina Ramalho



Peixe pelo flash fisgado
Pelo ar, pelo líquido vital
Em pose de quem vive
Em bioma colossal:
Reino das Águas Claras
Onde anzol não captura
Vai sorrindo para as lentes
Vigilantes da mãe d'água

Crônica

Entre o vinagre e a pimenta

Lau Siqueira

Passados alguns dias do desembarque na Paraíba desta onda de indignação que percorre o Brasil, podemos começar a refletir sobre suas causas e consequências. Todavia ainda é precipitado tirarmos conclusões. As dúvidas superam as certezas. Porém, um fato é indiscutível: em plena Copa das Confederações o assunto dominante é a política e não futebol. A novidade é que houve uma confluência de exaltações à direita e à esquerda. A justa indignação, em alguns momentos, confrontou-se com o ódio de classe. E este é o quadro que se reflete também nas redes sociais. A verdade é que a sociedade está amplamente representada na diversidade das ruas. As instituições estão sendo rigorosamente pautadas, mas as estruturas históricas do poder capitalista, nem tanto. Por exemplo, a corrupção é uma cultura que habita as esquinas, todavia a alça de ira da mídia aponta para o Planalto.

Cada região do país trouxe na bagagem dos protestos as suas especificidades. Apesar de tudo, acreditamos que não há uma situação nacionalmente configurada. É visível a ação de facções golpistas e neonazistas em algumas regiões, mas, também é visível a indignação sincera do cidadão comum, do trabalhador, do estudante e do militante. É evidente, também, a ânsia de alguns grupos em assumir o comando. O que surpreende é a reação coletiva contra os oportunistas patológicos. Questões pontuais e corporativas também estão nas passeatas e certamente os olhares apontam para 2014. O fato é que ao contrário dos interesses ocultos em máscaras ou bandeiras, o povo não está disposto a ser massa de manobra. O desejo de mudanças reais é grande, porém o futuro do movimento ainda é indefinido.

Algumas coisas preocupam. Uma delas é a ação sombria de grupos de extrema direita buscando clima para um golpe de Estado. Também preocupa essa tentativa infeliz da esquerda governista em desqualificar o grito da maioria. São justas as bandeiras gerais dessa luta. Quem foi para as ruas com cartazes contra a PEC 37, a redução da maioria penal ou a baboseira fundamentalista da cura gay não pode ser classificado como fascista apenas por não estar segurando uma bandeira vermelha. Isto é esquizofrenia política. Ao contrário do que pensam os dinossauros adormecidos da revolução, a população não quer saber de ditaduras, mas também não tolera ser manipulada por interesses sombrios. A verdade é que apesar de tudo o movimento abre caminhos. O povo brasileiro já pode comemorar algumas conquistas. As passagens baixaram, a PEC 37 foi pro lixo da história. Todavia, lutar é um verbo para ser conjugado no cotidiano. Até que deixemos de ser um povo pobre em um país rico. Até “a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar.

(30/06/2013)

Expediente

Revista Barbante
Ano II - Nº 09 - 27 de agosto de 2013
ISSN 2238-1414

Expediente

Editores

Rosângela Trajano
Christina Ramalho

Revisão

Dos autores

Conselho editorial

Filipe Couto
Márcio de Lima Dantas
Rosa Regis
Sylvia Cyntrão

Webmaster/Webdesigner

Danda Trajano

Fotopoemas

Flávio e Éverton

Os textos assinados são de inteira responsabilidade
dos autores.