

LITE RATU RA & ARTES



da Amazônia Paraense

Registros e Investigações

Suellen Cordovil da Silva
Alan Victor Flor da Silva
Claudia Valeria França Vidal
(Orgs.)



Não é nenhuma novidade que a Amazônia é uma vasta região, que conta não apenas com uma ampla diversidade geográfica e cultural, como também com uma biodiversidade sem igual que tem sido alvo de interesse de muitas áreas do conhecimento e, por essa razão, existe um número significativo de pesquisas nas mais variadas áreas do saber. A riqueza amazônica expressa-se ainda por meio de uma produção artístico-literária que se manifesta desde o século XIX na poesia, na ficção, no teatro, na música, no cinema e nas artes em geral, o que nos permite inferir que muitos estudos em nível de mestrado e doutorado têm sido desenvolvidos com o intuito de discutir a produção artístico-literária na/da Amazônia. Este livro traz uma pequena mostra de estudos que vêm sendo realizados no campo cultural paraense, com especial destaque para a produção literária de escritores dos séculos XIX e XX que se aventuraram pelos variados gêneros, a exemplo da poesia, do conto e do romance. Convidamos os leitores tanto da região amazônica quanto de outras partes do Brasil e do mundo a conhecerem um pouco de nossa realidade por meio do trabalho de recriação de nossos artistas e escritores, bem como a compreenderem melhor seu fazer artístico por meio das propostas de análises dos pesquisadores que sobre eles se debruçam. Esperamos que esta pequena coletânea contribua para dar uma maior visibilidade às pesquisas realizadas na e sobre a região amazônica.



**Literatura e Artes da
Amazônia Paraense**

Conselho Editorial

Ana Lilia Carvalho Rocha

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Francisco Pereira Smith Júnior

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Monica Stefani

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Marcos dos Reis Batista (Marcos Eduardo Dimitri Reis)

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Tiago Marques Luiz

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Literatura e Artes da Amazônia Paraense

Registros e Investigações

Organização:

Suellen Cordovil da Silva

Alan Victor Flor da Silva

Claudia Valeria França Vidal



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

Arte de Capa: Otoniel Oliveira

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SILVA, Suellen Cordovil da; SILVA, Alan Victor Flor da; VIDAL, Claudia Valeria França (Orgs.)

Literatura e Artes da Amazônia Paraense: registros e investigações [recurso eletrônico] / Suellen Cordovil da Silva; Alan Victor Flor da Silva; Claudia Valeria França Vidal (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

178 p.

ISBN - 978-65-87340-40-1

DOI - 10.22350/9786587340401

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Literatura; 2. Registros; 3. Escrita; 4. Artes; 5. Amazônia Paraense; I. Título.

CDD: 800

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura 800

Sumário

Apresentação	9
Alan Flor; Claudia Vidal; Suellen Silva	
1	13
Hortência: para além do homem	
Alan Victor Flor da Silva; Germana Maria Araújo Sales	
2	45
José Veríssimo: a Amazônia oitocentista no conto “O Boto”	
Aline Costa da Silva	
3	61
A aventura errática de um editor	
Abílio Pacheco de Souza	
4	77
Literatura e arte na tela: Registros Audiovisuais da Produção Artística Paraense Contemporânea	
Claudia Valeria França Vidal	
5	93
Eneida nas tramas da memória e da militância política	
Eunice Ferreira dos Santos	
6	103
A morte e angústia na poética de dois autores da literatura da Amazônia: Plínio e Faustino	
Geovane Silva Belo; Elionay Mota Santos	
7	117
A floresta como espaço do fantástico em três contos de Inglês de Sousa	
Karla Menezes Lopes Niels	
8	135
Notas sobre <i>O Estranho</i>, de Max Martins	
Melissa da Costa Alencar	
9	161
O insólito no conto “<i>Numa pétala de rosa</i>”, de Paulino de Brito	
Suellen Cordovil da Silva	
Apresentação dos autores	175

Apresentação

Alan Flor

Claudia Vidal

Suellen Silva

Não é nenhuma novidade que a Amazônia é uma vasta região, que conta não apenas com uma ampla diversidade geográfica e cultural, como também com uma biodiversidade sem igual que tem sido alvo de interesse de muitas áreas do conhecimento e, por essa razão, existe um número significativo de pesquisas nas mais variadas áreas do saber. A riqueza amazônica expressa-se ainda por meio de uma produção artístico-literária que se manifesta desde o século XIX na poesia, na ficção, no teatro, na música, no cinema e nas artes em geral, o que nos permite inferir que muitos estudos em nível de mestrado e doutorado têm sido desenvolvidos com o intuito de discutir a produção artístico-literária na/da Amazônia.

Este livro traz uma pequena mostra de estudos que vêm sendo realizados no campo cultural paraense, com especial destaque para a produção literária de escritores dos séculos XIX e XX que se aventuraram pelos variados gêneros, a exemplo da poesia, do conto e do romance.

O primeiro artigo deste livro, intitulado ***Hortência: para além do homem***, de Alan Victor Flor da Silva e de Germana Maria Araújo Sales, apresenta uma análise comparativa entre os romances naturalistas *O homem* (1887), de Aluísio de Azevedo, e *Hortência* (1888), de Marques de Carvalho, centrando-se, sobretudo, no segundo. Ao apontar as aproximações e afastamentos entre as duas obras, esse estudo refuta a tese que tem sido difundida há mais de um século em histórias literárias de que a obra de Marques de

Carvalho seria mais uma repercussão do referido romance de Aluísio de Azevedo.

Em seguida, passamos para ***José Veríssimo: a Amazônia oitocentista no conto “O Boto”***, no qual Aline Costa da Silva apresenta um estudo sobre a representação do boto na cultura popular a partir da obra desse autor. Esta pesquisa inicia expondo brevemente a trajetória intelectual de José Veríssimo, que culminou na publicação de *Cenas da Vida Amazônica* em 1886. Em seguida, apresenta uma análise do conto “O Boto”, explorando a maneira como o literato representa o cotidiano da Amazônia ribeirinha oitocentista, através de personagens em estreita simbiose com o meio, bem de acordo com as influências do pensamento positivista e da tendência literária naturalista de sua época.

O terceiro artigo é ***A aventura errática de um editor***, de Abílio Pacheco de Souza. Consistindo em um relato da experiência de sua atividade editorial junto à editora LiteraCidade, o autor rememora parte de seu trabalho como editor de Fanzines na década de 1990, correspondente a seu período de missivista literário, até chegar à LiteraCidade. Já desta segunda fase, ele destaca uma experiência específica de projeto literário, descrevendo dois exemplos de intervenção editorial no livro *O Feminino em Movimento*, de Francisca Cerqueira.

Por sua vez, o quarto artigo, intitulado ***Literatura e arte na tela: registros audiovisuais da produção cultural paraense contemporânea***, de Claudia Valeria França Vidal, apresenta o relatório de um projeto de extensão em andamento. Tendo como principal objetivo o registro em linguagem audiovisual de memórias de artistas do nordeste paraense, o projeto consiste na gravação, edição e publicação na internet de vídeos elaborados a partir de entrevistas de escritores e artistas de outras linguagens.

De autoria de Eunice Ferreira dos Santos, o quinto artigo, intitulado ***Eneida nas tramas da memória e da militância política***, apresenta uma construção política de Eneida diante de sua memória. Com o objetivo de estudar os textos extraídos dos livros

que compõem a trilogia memorialista de Eneida: *Cão da Madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962), a autora examina a maneira como as vivências da cronista em um período de fortes conturbações políticas transparecem em seus textos.

No artigo seguinte, intitulado ***A morte e angústia na poética de dois autores da literatura da Amazônia: Plínio e Faustino***, Geovane Silva Belo e Elionay Mota Santos desenvolvem uma análise comparativa de poemas de Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino. Ao relacionar especificamente os textos *Poema sobre a Morte*, de Paulo Plínio Abreu, e *Romance*, de Mário Faustino, amparados por estudos da Literatura Comparada e da filosofia, os autores colocam em evidência traços existenciais e universais num fazer poético por meio do qual se evidencia uma ressonância intuitiva e onírica da morte como angústia do ser.

O sétimo artigo, ***A floresta como espaço do fantástico em três contos de Inglês de Souza***, de Karla Menezes Lopes Niels, traz uma percepção sobre o espaço do fantástico em Inglês de Souza. Ela analisou três contos do autor em questão: “A feiticeira”, “Acauã” e “O baile do judeu”. Por meios dos estudos da literatura fantástica, a autora considerou o fato de esses contos comungarem entre si, além do cenário amazônico, a estética fantástica, por meio da recuperação da tradição do romance gótico de construção de cenários alucinantes.

Em ***Notas sobre o estranho, de Max Martins***, Melissa Alencar apresenta seu estudo acerca da recepção crítica da obra *O Estranho*, do escritor Max Martins, publicada em 1952. Destacando, num primeiro momento, a relação de amizade entre o poeta e o crítico Benedito Nunes, a autora retrata o processo histórico de como o livro de estreia do escritor, considerado inicialmente como uma proposta imatura, veio a ser reconhecido criticamente por sua importância dentro do conjunto da obra de um dos grandes nomes da literatura paraense do século XX.

Por fim, o nono e último artigo, intitulado ***O insólito no conto “Numa pétala de rosa”, de Paulino de Brito***, de autoria de Suellen

Cordovil da Silva, apresenta um estudo acerca do referido conto que foi publicado no periódico *A Arena*, em 1887. Nessa análise documental e bibliográfica, desenvolvida à luz dos estudos da literatura fantástica, a autora centra sua atenção na construção do personagem “gênio das tempestades” e sua relação com o protagonista da narrativa de Paulino de Brito.

Convidamos os leitores tanto da região amazônica quanto de outras partes do Brasil e do mundo a conhecerem um pouco de nossa realidade por meio do trabalho de recriação de nossos artistas e escritores, bem como a compreenderem melhor seu fazer artístico por meio das propostas de análises dos pesquisadores que sobre eles se debruçam.

Esperamos que esta pequena coletânea contribua para dar uma maior visibilidade às pesquisas realizadas na e sobre a região amazônica.

Hortência: **para além do homem**¹

Alan Victor Flor da Silva
Germana Maria Araújo Sales

Para início de conversa...

Na *Revista Sul-Americana – Bibliografia Brasileira – Ciências, Letras e Artes*, publicada quinzenalmente pelo Centro Bibliográfico Vulgarizador, foi lançado em 1889, distribuído em sete fascículos, o “Movimento espiritual do Brasil no ano de 1888 – Retrospecto literário e científico”, um ensaio assinado por Sílvio Romero (1851-1914).² Sem muitas alterações, esse mesmo ensaio foi inserido posteriormente no livro *Novos estudos de literatura contemporânea*, saído à luz em 1898 sob a responsabilidade da impressão pelo livreiro-editor Hippolyte Garnier.³ Depois da morte de Sílvio Romero, o filho do autor, Nelson

¹ As discussões em torno da relação de familiaridade proposta por algumas histórias literárias entre *O homem*, de Alúísio de Azevedo, e *Hortência*, de Marques de Carvalho, foram iniciadas em artigo publicado pela revista *RevLet* (SALES; SILVA, 2016) e, no presente trabalho, foram ampliadas e até mesmo revistas.

² Esse ensaio foi dividido em seis fascículos e em seis capítulos publicados nos dias 15 e 31 de janeiro, 15 de fevereiro, 15 de março, 31 de agosto e 15 de setembro de 1889, respectivamente nos números 1, 2, 3, 5, 16 e 17. Nessa publicação, toda a extensão de um capítulo estava restrita a um único fascículo, de tal modo que a cada novo fascículo que saía à luz havia o lançamento de um novo capítulo.

³ O ensaio de Sílvio Romero a que estamos aludindo está localizado precisamente no oitavo capítulo do livro *Novos estudos de literatura contemporânea*. Nessa obra, foram inseridas ainda outras publicações organizadas em capítulos provavelmente publicados pela primeira vez em jornais da imprensa periódica brasileira: I- A história do Brasil e o Dr. Mello Moraes; II- Luiz Murat; III- Uma suposta lei sociológica; IV- Leônidas e Sá; V- Uma tese de direito marítimo: razões e justificativas do art. 482 do Código Comercial; VI- O Marques de Pombal e a civilização brasileira; VII- Uma reforma no ensino da praxe processual (Martins Júnior); VIII- Movimento espiritual do Brasil no ano de 1888

Romero, ainda acrescentou esse mesmíssimo ensaio a uma das mais conhecidas e significativas obras do crítico literário brasileiro: a *História da literatura brasileira*, cuja primeira edição foi lançada em 1888 pelas prensas do famoso livreiro-editor Baptiste-Louis Garnier.⁴ A partir, no entanto, da terceira edição, cuja publicação veio a lume em 1942, essa história literária passou a ser lançada pelo livreiro-editor José Olympio, mas dessa vez em cinco volumes, pois o filho do autor, Nelson Romero, acrescentou a essa obra outros ensaios elaborados pelo pai, a exemplo de uma parte do “Movimento espiritual do Brasil no ano de 1888 – Retrospecto literário e científico”. No quinto volume da terceira edição da *História da literatura brasileira*, Nelson Romero acrescentou apenas os capítulos desse estudo produzido pelo pai que discorriam sobre os aspectos de cunho mais literário (II, III e IV) e atribuiu a esse ensaio fracionado o título de “Retrospecto literário (1888)”.

Nesse estudo, Sívio Romero teceu um comentário crítico acerca de alguns romances naturalistas saídos à luz em 1888. Nesse ano, foram publicados *O Ateneu*, de Raul Pompéia (1863-1895), *A carne*, de Júlio Ribeiro (1845-1890), *O cromo*, de Horácio de Carvalho (1857-1933), e *Hortênciã*, de Marques de Carvalho (1866-1910). Nos últimos meses do ano anterior, em 1887, também foi

(Retrospecto literário e científico); IX- A filosofia e o ensino secundário; X- Um livro jurídico; XI- A Inglaterra e o parlamentarismo; XII- Festas populares do Brasil; XIII- A nova concepção do direito no Brasil (A propósito da «Nova Escola Penal» do dr. Viveiros de Castro); XIV- A festa do trabalho; XV- A mulher e a sociologia (A propósito do livro de Tito Lívio de Castro); XVI- Harpa nocturna; XVII- Cantos do Equador; XVIII- O martírio de Tobias Barreto (Carta a Carlos Gomes); XIX- Mensagem dos homens de letras do Rio de Janeiro ao governo provisório da República do Brasil; XX- Minas Gerais; XXI- esse último ensaio não apresenta título, mas discorre sobre o livro *A literatura brasileira (1870-1895)*, de Valentim Magalhães.

⁴ A primeira edição da *História da literatura brasileira*, de Sívio Romero, saiu à luz em 1888 pelas prensas do famoso livreiro-editor Baptiste-Louis Garnier em dois volumes: o primeiro tomo correspondia ao período localizado entre 1500 e 1830, enquanto o segundo equivalia ao período situado entre 1830 e 1877. A segunda edição dessa mesma obra, por sua vez, foi “melhorada pelo autor” e publicada em 1902 sob a responsabilidade do livreiro-editor Hippolyte Garnier ainda em dois tomos. A terceira edição, no entanto, foi lançada em 1942 pelas prensas do livreiro-editor José Olympio depois da morte de Sívio Romero e organizada, ampliada e prefaciada pelo filho do autor, Nelson Romero. Dessa edição em diante, a história literária de Sívio Romero passou a ter cinco volumes, pois o filho do autor acrescentou a essa obra outros ensaios elaborados pelo pai publicados tanto em periódicos quanto em outros livros.

lançado *O homem*, de Aluísio Azevedo (1853-1913), romance também elaborado aos moldes naturalistas.

Segundo o crítico literário brasileiro, todos esses romances, à única exceção do *Ateneu*, apresentam uma relação de parentesco muito próxima. Com base nas datas de publicação, Sílvio Romero, então, afirmou que *A carne*, *O cromo* e *Hortência* foram afinados mais ou menos pelo *O homem*, pois essas quatro obras apresentam heroínas que bastante se assemelham.

Parece que essa apreciação crítica defendida por Sílvio Romero repercutiu ao longo do século XX e ainda hoje continua influenciando estudiosos que se propuseram a promover uma reflexão sobre a escola naturalista no território brasileiro, a partir de novas perspectivas para além do cientificismo e do determinismo, pois muitos historiadores da literatura brasileira e, mais atualmente, alguns pesquisadores do Naturalismo no Brasil reproduziram o mesmo julgamento de Sílvio Romero sobre os romances naturalistas saídos à luz em 1888, como podemos demonstrar a seguir na tabela que elaboramos. Ei-la:

Autor	Obra	Primeira edição	Julgamento crítico
Sílvio Romero (1851-1914)	<i>Revista Sul-Americana – Bibliografia Brasileira – Ciências, Letras e Artes</i> ***	1889 ***	“A <i>Carne</i> de Júlio Ribeiro, o <i>Ateneu</i> de Raul Pompéia, o <i>Cromo</i> de Horácio de Carvalho, a <i>Hortência</i> de Marques de Carvalho foram os principais romances do ano. A eles deve-se juntar o <i>Homem</i> de Aluísio de Azevedo, publicado nos últimos meses de 1887. [...] A primeira nota que se impõe ao leitor insuspeito é o ar de próximo parentesco entre todos aqueles livros, exceto o <i>Ateneu</i> . Dado o motivo inicial pelo <i>Homem</i> , os outros se afinaram mais ou menos por ele. Os quatro romances são todos de heroínas e heroínas que se parecem bastante” (ROMERO, 1898, p. 116)
	<i>Novos estudos de literatura contemporânea</i> ***	1898 ***	
	<i>História da literatura brasileira</i>	3ª edição (1942)	
	(desde a terceira até a sétima edição)	4ª edição (1949) 5ª edição (1953) 6ª edição (1960) 7ª edição (1980)	

<p>Lúcia Miguel Pereira (1901-1959)</p>	<p><i>História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção</i> - de 1870 a 1920</p>	<p>1950</p>	<p>“A Carne, O Cromo e Hortênsia [sic] nada eram além de repercussões de <i>O Homem</i> de Aluísio de Azevedo, que, aparecido no ano anterior, causara forte impressão e inaugurara a chocante mistura de tiradas pedantes e cenas escabrosas a que se deu em regra no Brasil o nome de naturalismo” (PEREIRA, 1988, p. 127)</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>“Lenita é tão inexistente, com o seu corpo demasiadamente exigente, como as incorpóreas heroínas românticas. Como a maior parte das personagens do nosso naturalismo, foi uma romântica às avessas, isto é, construída, não segundo a observação, mas de acordo com fórmulas preestabelecidas, que prescreviam a substituição dos sentimentos pelos instintos. A Ester do <i>Cromo</i> é sua irmã gêmea, embora com arroubos puramente imaginários, a Hortênsia [sic], de Marques de Carvalho, só possui a menos o pedantismo. E todas vêm de Magdá de <i>O homem</i>” (PEREIRA, 1988, p. 131)</p>
<p>Afrânio Coutinho (1911-2000)</p> <p>Observação: na apreciação crítica de Afrânio Coutinho, o autor confundiu-se ao atribuir a autoria da <i>Hortênsia</i>, de Marques de Carvalho, a Horácio de Carvalho.</p>	<p><i>A literatura no Brasil</i> (organização)</p>	<p>1955-1959</p>	<p>“É de Sílvio Romero a observação de que pelo menos três romances naturalistas se pautam pelo modelo de <i>O homem</i>, de Aluísio de Azevedo, <i>Hortênsia</i> [sic], de Marques de Carvalho, <i>O cromo</i>, de Horácio de Carvalho, e <i>A carne</i>, de Júlio Ribeiro.</p> <p>Não somente no processo de composição esses romances se assemelham, dentro dos lineamentos comuns da escola: o que sobretudo os identifica, de acordo com o reparo de Sílvio Romero, é a extraordinária similitude da heroína central de cada um deles. A Magdá, de</p>

			Aluísio, parece ter sido o figurino da Ester, de <i>O cromo</i> ; da Hortênsia [sic], do livro de Horácio de Carvalho, e da Lenita, de <i>A carne</i> ” (COUTINHO, 2004, vol. 4, p. 82-83)
Massaud Moisés (1928-2018)	<i>História da literatura brasileira</i>	1983-1989	“1888 parece o ‘ano brasileiro da histeria’: provavelmente sob influxos d <i>O homem</i> , de Aluísio de Azevedo, pelo menos três romances vinculados à moléstia se publicaram nesta data, <i>A Carne</i> , de Júlio Ribeiro, <i>O Cromo</i> , de Horácio de Carvalho, e <i>Hortênsia</i> [sic], de Marques de Carvalho” (MOISÉS, 1985, vol. 3, p. 136)
Temístocles Linhares (1905-1993)	<i>História crítica do romance brasileiro (1728-1981)</i>	1987	“O mais correto é dizer que tanto A Carne , como O Cromo e Hortênsia [sic] provinham de O Homem de Aluísio de Azevedo, publicado um ano antes, isto é, em 1887. As três personagens femininas desses três romances seriam assim como três irmãs gêmeas que sucederam a Magdá de O Homem ” (LINHARES, 1987, vol. 1, p. 204)
Luciana Stegagno-Picchio (1920-2008)	<i>História da literatura brasileira</i>	1997	“ <i>A carne</i> , de resto (assim como a <i>Hortênsia</i> [sic] de Marques de Carvalho e <i>Cromo</i> de Horácio de Carvalho), também nascia do grande tronco de Aluísio de Azevedo, se é verdade, como queria Sílvio Romero, que a Magdá de <i>O homem</i> servira de modelo para a Lenita de Ribeiro, como para a Hortênsia [sic] de Marques de Carvalho e a Ester de <i>Cromo</i> ” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 260)
Marcelo Bulhões (UNESP)	<i>Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro</i>	2003	“ <i>O Homem</i> , de Aluísio de Azevedo, assume o destaque por ter influenciado uma série de outros romances, entre os quais, <i>O Cromo</i> , <i>Hortênsia</i> e <i>A Carne</i> , lançados no ano seguinte à sua publicação. E a influência é evidente. O romance era o primeiro a apresentar um ‘estudo’ de uma moça histórica,

			o olhar da ciência devassando desejos eróticos sempre mal direcionados, frustrando-se, adquirindo contornos mornos e assumindo uma feição monstruosa” (BULHÕES, 2003, p. 126)
Leonardo Mendes (UERJ)	<i>Crítica e movimentos do campo literário</i> (“As qualidades da incorreção: o romance naturalista no Brasil”)	2006	“Nos últimos meses de 1887, Aluísio de Azevedo havia publicado o romance <i>O homem</i> , cuja heroína Magdá pode ser considerada o molde de onde saem Lenita, Ester e Hortência. [...] Disponibilizando a matriz de onde saíram outros romances do ano, com exceção de <i>O Ateneu</i> , o que o autor queria dizer era que esse era seu primeiro romance de estudo científico. <i>A carne</i> e <i>Hortência</i> pretendiam seguir o mesmo padrão de objetividade e <i>O cromo</i> chegava a ponto de fornecer notas explicativas de rodapé e desenhos ilustrativos” (MENDES, 2006, p. 140)

Tabela 1: produção crítica a respeito dos romances naturalistas brasileiros publicados em 1888.

Apesar de todos esses autores reproduzirem a mesma apreciação crítica, é válido enfatizarmos que o próprio Sívio Romero, no ensaio em questão, demonstrou que Hortência, personagem que assume o protagonismo no romance de Marques de Carvalho, não apenas difere em algumas circunstâncias da Magdá, personagem a partir da qual supostamente se originou, como também das demais heroínas dos romances que possivelmente provieram do mesmo modo do *O homem*: a Lenita da *carne* e a Ester do *cromo*. Conforme o crítico literário brasileiro, Hortência “não era sábia como as outras; antes era uma pobre matuta rechonchuda e forte, boa candidata a mais de um homem...” (ROMERO, 1898, p. 117), assim como também “falta-lhe o elemento preciosismo para aparentar-se às outras” (ROMERO, 1898, p. 117). Como podemos demonstrar com base nesses trechos, Sívio Romero intuía que Hortência, em comparação a todas as outras

protagonistas em foco, sobressaía-se mais pelas diferenças do que pelas semelhanças.

A partir do que expusemos até o presente momento, percebemos que o discurso dos mais célebres historiadores da literatura brasileira demonstra um consenso crítico a respeito dos romances naturalistas brasileiros publicados em 1888: *A Carne*, *O cromo* e *a Hortênciã* provieram da mesma matriz – *O homem*. Além da questão cronológica, visto que o romance de Aluísio de Azevedo foi o primeiro a ser lançado, o único argumento do qual todos esses historiadores literários se apropriaram para justificar esse parentesco está relacionado à semelhança entre as protagonistas dessas obras. No entanto, em nenhum momento, Sílvio Romero, Lúcia Miguel Pereira, Afrânio Coutinho, Temístocles Linhares, Massaud Moisés e Luciana Stegagno-Picchio promoveram um cotejo entre esses romances naturalistas que levasse em consideração uma análise acurada da estrutura narrativa.⁵ Mesmo assim, parece que esse discurso permanece influenciando ainda hoje estudiosos que vêm se dedicando ao exame do Naturalismo no Brasil segundo uma nova perspectiva, a exemplo de Marcelo Bulhões e Leonardo Mendes.

Com base na recuperação dessas apreciações críticas, é possível percebermos que a crítica literária, de modo geral, desde o lançamento dessas obras até os dias hoje, tem difundido um discurso que defende *A carne*, *O cromo* e *Hortênciã* como produções derivadas de *O homem*, de Aluísio de Azevedo, sobretudo pelo fato de que as protagonistas Lenita, Ester e Hortênciã são muito parecidas com a Magdá. Há mais de um século, portanto, esse discurso vem se propagando nas histórias literárias e tem sido assimilado por estudiosos do Naturalismo no Brasil mais contemporâneos.

⁵ É importante frisarmos que Afrânio Coutinho e Luciana Stegagno-Picchio, como podemos perceber na primeira tabela, foram os únicos historiadores da literatura brasileira a expor que a origem dessa apreciação crítica em torno dos romances naturalistas lançados à luz em 1888 estava embasada em Sílvio Romero.

A partir, portanto, do julgamento crítico de Sílvio Romero, objetivamos, com este trabalho, estabelecer um diálogo entre *O homem* (romance-matriz), de Aluísio de Azevedo, e *Hortênci*a (romance-repercussão), de Marques de Carvalho, assim como também entre as protagonistas desses mesmos romances, com o intuito de demonstrarmos que a obra naturalista produzida pelo escritor paraense, em particular, apresenta mais características em oposição do que peculiaridades em comum.

Hortência: a obra

Assegurar que os romances *O cromo*, *A carne* e *Hortênci*a provieram, procederam, derivaram-se ou originaram-se de *O homem* não é, com efeito, o mesmo que afirmar que essas três obras são cópias, reproduções, imitações ou plágios. Esses termos (“provir”, “derivar”, “proceder”, “originar-se”, entre outros), no entanto, implicam uma suposta ausência de originalidade e, por conseguinte, acabam por relegar os romances assinados por Horácio de Carvalho, Júlio Ribeiro e Marques de Carvalho a um lugar periférico no âmbito da história da literatura brasileira. Esse fato, conseqüentemente, atribui a esses trabalhos ainda um estatuto não canônico, pois passam a ser concebidos como obras menores, sem importância e sem valor estético-literário.

É evidente que há muitas semelhanças entre *O homem*, *O cromo*, *A carne* e *Hortênci*a, pois todos esses romances estão vinculados à escola naturalista, possuem personagens femininas como protagonistas, descrevem com riqueza e exagero de detalhes as cenas de relação sexual e, segundo Nelson Werneck Sodré (2002), são estudos de casos de histeria.⁶ É possível assegurarmos, no

⁶ Segundo Eidorfe Moreira (1997), a Hortênci

a, ao contrário das protagonistas dos romances de Júlio Ribeiro, Horácio de Carvalho e Aluísio de Azevedo, não é histérica. É importante considerarmos ainda que Eidorfe Moreira não acredita na filiação entre a Hortênci

a e a Magdá, pois considera, além da questão da histeria, outros fatores para distinguir as duas personagens. Segundo o autor, a heroína de *O homem* é uma “mulher de sociedade, culta e pedantesca”, assim como também “é precavida, sibilina, arditosa, mais machadiana do que aluisiana” (MOREIRA, 1997, p. 13). A heroína do romance

entanto, que *Hortênci*a é a obra que mais se diferencia das demais, de tal modo que podemos afirmar que o romance de Marques de Carvalho, em especial, apresenta mais características divergentes do que convergentes. Um dos principais aspectos de distinção reside na escolha do espaço ficcional para ambientar o enredo da narrativa.

Segundo José Veríssimo (1978), para que seja possível estudar os fatos literários no Brasil, é necessário observarmos, em primeiro lugar, o “sentimento de nacionalidade” ou o “temperamento nacional” nas obras e, conseqüentemente, nos autores, uma vez que essa é a única maneira de a literatura brasileira se distinguir da portuguesa. Tomando como base esse princípio, o crítico afirma que os romances naturalistas *O homem*, *A carne* e a *Hortênci*a não tiveram êxito nesse quesito, pois não representaram satisfatoriamente a realidade brasileira, assim como o povo, a sociedade, os costumes e as características nacionais.

Sobre o “sentimento de nacionalidade” em relação a *O homem*, Veríssimo defende que “o livro do Sr. Aluísio de Azevedo, qualquer que seja o seu mérito, e certamente é grande, no ponto de vista da arte pela arte, fica sem valor como fator de determinação do caráter nacional. Ele não diz nem a natureza nem a vida brasileira” (VERÍSSIMO, 1978, p. 200). O enredo do romance de Aluísio de Azevedo é ambientado em dois locais distintos do Rio de Janeiro: um na Praia de Botafogo e outro na Tijuca. Na primeira parte da narrativa, Magdá, a protagonista, morava com o pai, o senhor conselheiro Pinto Marques, e com uma velha tia chamada Camila, numa casa situada no bairro da Praia de Botafogo. A mudança de espaço ficcional, que coincide com a segunda parte da narrativa, ocorre em razão do agravamento dos sintomas de histeria em Magdá e, por essa razão, a protagonista, a conselho do doutor Lobão, é obrigada a se mudar com a família para um sobrado, localizado numa chácara no bairro da Tijuca, para que pudesse respirar ares

de Marques de Carvalho, em contrapartida, “não passa de uma mulher do povo” e de “uma mulata ingênua, sem ardis nem complicações psicológicas”.

mais campestres. Porém, ainda que o Rio de Janeiro seja o lugar onde a narrativa se desenvolve, o enredo de *O homem*, uma vez que privilegia, sobretudo, a doença que a heroína aos poucos desenvolve, se passa quase exclusivamente no ambiente doméstico, em meio ao convívio familiar. Dessa forma, podemos concordar com José Veríssimo quando esse famoso crítico literário brasileiro afirma que Aluísio de Azevedo não se preocupou adequadamente com o “sentimento de nacionalidade” nessa obra, pois privilegiou tanto o caso de histeria de Magdá que os aspectos nacionais ficaram restritos a um plano periférico na configuração desse romance.

Quanto à questão nacional em relação ao romance de Marques de Carvalho, Veríssimo assegura que

*A Hortênci*a, passando-se exclusivamente entre gente que não nos pode interessar, em um meio a cuja vida somos estranhos e que nenhuma característica forte distingue e destaca, que não representa uma feição particular da vida brasileira, mesmo tratado com mais individualidade e menos *parti pris* da escola, não é ainda o romance brasileiro tal qual a escola naturalista, mais do que outra qualquer, podia dar-nos (VERÍSSIMO, 1978, p. 202).

Segundo Leonardo Mendes (2000), a crítica literária, de modo geral, tem feito uma leitura dos romances brasileiros vinculados ao movimento naturalista quase exclusivamente pautada no cientificismo e no positivismo. Esse aspecto, embora não esteja necessariamente equivocado, revela um reducionismo na análise das obras naturalistas, que, por conseguinte, são relegadas a um lugar periférico no âmbito da história da literatura brasileira. Contrapondo-se, portanto, a essa perspectiva reducionista, o autor defende que, por mais que esses elementos, com efeito, estejam nelas presentes, o Naturalismo no Brasil foi muito mais que um modelo importado da Europa. Conforme Leonardo Mendes, uma das grandes contribuições do Naturalismo refere-se ao fato de que grupos sociais antes marginalizados, não apenas socialmente como

também literariamente, passaram a ser representados pela primeira vez na literatura, como negros, pobres, mulatos e homossexuais.

Tomando como base o estudo realizado por Leonardo Mendes (2000), podemos afirmar que *Hortência*, em relação ao romance de Aluísio de Azevedo, é uma obra que exhibe classes sociais que antes não tinham representação social nem literária. Em vez de personagens que pertencem à elite local, que exibem seu poder de riqueza, que frequentam bailes, teatros e festas, que conhecem música erudita, que leem e discutem literatura e que gozam de uma posição social privilegiada na sociedade, como médicos, advogados, poetas e negociantes, além de mulheres e moças requintadas, instruídas e educadas, *Hortência* é um romance que representa não apenas uma cidade de Belém ainda subdesenvolvida e decadente que ainda não conheceu o processo de desenvolvimento proporcionado pela economia gomífera, como também membros de uma classe social marginalizada, como mulatos, lavadeiras, prostitutas, vendedoras de açaí, sapateiros, aguadeiros e homens vadios.

Enveredando-se por essa mesma perspectiva de análise, Eidorfe Moreira reconhece que *Hortência* é um romance essencialmente de mulatos. Conforme o autor, Marques de Carvalho “quis fazer do mulato o tipo popular mais inclinado à malandragem e às aberrações sexuais” (MOREIRA, 1997, p. 14). No enredo dessa narrativa, Lourenço, por exemplo, é a personagem mais representativa desse grupo, pois “era um vadio consumado, um desses gênios essencialmente paraenses, – voluptuoso, amigo da boa vida, dos dias inteiros passados na rede, abraçado à viola, tocando melopeias fáceis, acompanhadas pela monotonia do ranger dos esses nos ganchos das paredes” (CARVALHO, 1997, p. 39). Desse modo, discordamos de José Veríssimo, uma vez que o crítico paraense não atentou para o fato de que a cidade de Belém do século XIX não apenas foi escolhida para ser palco do enredo do romance de Marques de Carvalho, como atua no desenvolvimento dessa narrativa como um componente substancial e central, pois, no decorrer de toda a narração, o espaço ficcional recebe uma

notoriedade significativa. Aliás, é importante e muito significativo ressaltarmos que *Hortência*, como bem afirma Eidorfe Moreira (1997), é a primeira obra do gênero romanesco a representar ficcionalmente a capital paraense. No início do romance, por exemplo, há um momento em que a personagem Hortência sai de casa à procura de um emprego como enfermeira no hospital da Santa Casa de Misericórdia. Nessa longa passagem, o narrador descreve minuciosamente o caminho por onde perpassa a protagonista e, conseqüentemente, oferece para o leitor uma visão panorâmica da cidade de Belém no Oitocentos. Vejamos:

Poderiam ser 9 horas do dia. Um resplendente sol jubiloso atravessava ufano as vastidões do infinito, cobertas dum imaculado azul-claro, muito indefinido e vago, produtor de uma saudosa e doce tranquilidade do espírito. Às margens da estrada, em grandes trechos de terrenos desprovidos de construções, cobertos de baixos e úmidos matagais, farfalhavam misteriosamente viridantes ramarias bonitas, esvoaçavam borboletas de variadas matizes, zumbiam rumorejantes e traquinas insetos de asas transparentes e cintilantes dorsos. Mulheres seguiam rua abaixo ou rua acima, conduzindo trouxas, balaios, baldes ou embrulhos. Alguns homens, brancos ou mulatos, caminhavam também apressados, de guarda-sol aberto, resguardando-se das ardentias solares. Parecia andar pelo espaço um grande sopro animador de atividade operosa e benéfica, fermentadora de ocultos, desconhecidos germens de trabalho e restauração duma sociedade inteira: até as formigas andavam aos milhares pelo chão, entre a relva, à margem da estrada, numa ativa labutação de ganancioso, de avarento insaciável, que não está disposto a perder um só instante em uma alta reparadora de forças. Os poucos prédios da estrada, do lado fronteiro àquele por onde seguia Hortência, estavam todos banhados de sol, apresentavam festiva aparência alegre, davam conforto e animação àquele formoso firmamento de verão livre de nuvens, unicamente repleto em toda a sua ilimitada extensão dos interminavelmente longos raios do sol, que parecia continuar impávido a marchar para o ocidente, em virtude da visível rotação da terra. E a par de tudo isto um perfume de eloendros e jasmims do Cabo afluía do norte, com o vento, filtrando-se nas palpitantes

narinas de Hortência [...]. Bem depressa chegou ao lado do cemitério da Soledade – muito sossegado e alegre, na paz dos seus túmulos de mármore, cobertos de musgo, todos inundados de sol, no meio de tufos de folhagens estreladas de flores variegadas em matizes (CARVALHO, 1997, p. 45- 46).

Além de descrever a cidade de Belém de forma panorâmica, a obra de Marques de Carvalho revela as condições da casa onde moram os principais personagens desse romance: Maria, Hortência e Lourenço. Vejamos:

No meio da estrada da constituição, numa pobre choupana de barro e teto de palha seca – choupana de pequena sala apenas mobiliada por quatro ou seis cadeiras velhas, desvernizadas e desconjuntadas, uma espécie de alcova acanhadíssima, uma varanda, dois quartos e uma cozinha, seguida de apocopado quintal sem árvores, apenas ocupado ao fundo por uma estreita latrina independente – vivia uma dessas famílias de mulatas pobres, formada por três membros: mãe, filho e filha (CARVALHO, 1997, p. 39).

Podemos perceber que o romance de Marques de Carvalho exhibe personagens que vivem em condições muito humildes. A partir da descrição realizada pelo narrador, o local onde moram Maria, Lourenço e Hortência, por exemplo, não ostenta nenhuma forma de luxo ou riqueza, pois os três moram numa pobre choupana de barro e teto de palha seca, onde fica nítida a escassez de móveis. É importante enfatizarmos que essa espécie de habitação, contudo, está de acordo com a classe social a que pertencem essas personagens. No romance de Aluísio de Azevedo, a família de Magdá, em contrapartida, habita uma casa que ostenta conforto e refinamento, além de uma abundância de compartimentos, móveis, estátuas, vasos e objetos de arte. A exuberância e a ostentação da casa onde moram o conselheiro, Magdá e d. Camila são indícios da condição social da qual desfrutaram essas personagens.

O homem, porém, é um romance representativo de outro grupo social menos favorecido. Na segunda parte da narrativa, em

que Magdá se muda com a família para a Tijuca, em razão do agravamento de seu estado histérico, entram em cena na economia da obra os cavouqueiros, homens que trabalhavam numa pedreira, localizada defronte do quarto em que estava alojada a protagonista, que havia adquirido a mania de passar diversas horas a observá-los em serviço da janela. Vejamos:

Uma das suas manias era pôr-se à janela do quarto e aí permanecer horas e horas esquecidas, a ver o serviço da pedreira que ficava defronte, olhando muito entretida para os cavouqueiros, e ouvindo a toada que eles gemem quando estão minando a rocha para lhe lançar fogo. Parecia gostar de ver os trabalhadores; como que lhe aprazia aquela rica exibição de músculos tesos que saltavam com o peso do macete e furão de ferro, e daqueles corpos nus e suados, que reluziam ao sol como se fossem de bronze polido (AZEVEDO, 2003, p. 72).

É interessante ressaltarmos, contudo, que na obra de Aluísio de Azevedo, os cavouqueiros, cujo principal representante desse grupo social é Luís, um moço vigoroso e belo com o qual Magdá passa a ter vários sonhos eróticos, não ocupam o centro da narrativa, pois ganham pouco relevo em meio à intriga. Diferentemente do *homem*, podemos afirmar que *Hortência*, em contrapartida, é um romance composto apenas por grupos sociais marginalizados, pois não há – sem exceção – nenhuma personagem que pertença a uma categoria privilegiada da sociedade.

Outro ponto que aproxima e, ao mesmo tempo, distancia os romances *O homem* e *Hortência* reside no fato de que ambos abordam um caso de incesto. Na obra de Aluísio de Azevedo, Magdá e Fernando são amigos e companheiros de infância. Desde muito cedo, habituaram-se à ideia de que sempre pertenceriam um ao outro. Quando Magdá nascera, Fernando tinha cinco anos e já morava na casa do conselheiro Pinto Marques. O rapaz, segundo o que todos sabiam, era um afilhado que o pai da protagonista adotara por compaixão. O casamento entre os dois jovens apenas não foi possível porque Fernando era filho bastardo do conselheiro e,

consequentemente, irmão de Magdá. Depois de a revelação ter sido trazida à tona pelo conselheiro, os dois jovens renunciaram ao amor que sentiam um pelo outro. O caso de incesto entre Magdá e Fernando restringiu-se apenas a uma relação afetiva e amorosa que não chegou a ser consumada pela união carnal. Além disso, é importante ressaltarmos também que o amor entre os filhos do conselheiro não chegou a ser o centro temático da obra de Aluísio de Azevedo, pois esse episódio ficou restrito apenas aos quatro primeiros capítulos do romance. Desse modo, podemos assegurar que o tema principal de *O homem* é o desenvolvimento do caso de histeria de Magdá.

No romance de Marques de Carvalho, por sua vez, Hortência e Lourenço são dois irmãos mulatos e filhos de uma lavadeira que se chamava Maria. Numa madrugada em que não conseguia dormir, Lourenço começou a pensar nas bonitas formas virginais e no corpo apetitoso da irmã, que na época estava com dezessete anos. Não podendo mais conter-se, o mulato voluptuoso vai até ao quarto de Hortência e bate à porta, alegando uma dor no ventre. Hortência, acreditando na farsa, abre-a e começa a passar as mãos por baixo da camisa do irmão e o contato com a pele deixa-o excitado, de tal modo que a consumação da relação sexual e incestuosa se torna inevitável.

Diferentemente de *O homem*, em que o episódio de amor entre os irmãos Magdá e Fernando não é o tema central do enredo, o caso de incesto entre os filhos da lavadeira, no romance de Marques de Carvalho, percorre toda a narrativa, pois a relação entre os dois irmãos não se restringe apenas a uma única relação sexual. Hortência e Lourenço apaixonam-se um pelo outro e o fruto do amor entre esse jovem casal foi o filho Miguel. No início, os irmãos incestuosos amaram-se perdidamente, mas, em razão do perfil desregrado de Lourenço, os momentos felizes depois acabaram e levaram ao final trágico do romance, quando Hortência é assassinada pelo homem a quem se uniu numa relação incestuosa e por quem depois se apaixonou.

Hortência: a protagonista

Se há entre os romances de Marques de Carvalho e Aluísio de Azevedo muitas diferenças, maior ainda é a distinção entre as personagens Magdá e Hortência. As duas protagonistas vivem em condições sociais e econômicas díspares, possuem níveis de instrução desiguais e lidam de maneiras diferentes com os aspectos internos (o fisiológico) e externos (o social).

A questão econômica é um fator que, com efeito, distingue os romances *O homem* e *Hortência* e reflete no nível de instrução e de conhecimento dessas personagens, de tal modo que podemos afirmar que Magdá, em razão da favorável condição econômica e social de sua família, teve uma educação muito mais privilegiada do que Hortência. A protagonista do romance de Aluísio de Azevedo, quando atingiu a idade adequada, entrou como pensionista num colégio de irmãs de caridade, onde deve ter aprendido a ler e a escrever. Logo quando o deixou, começou a estudar três horas diárias em casa com o irmão Fernando, que lhe dava lições de preparatórios. Além disso, tocava piano e era muito afeita ao canto, à dança e à pintura. Algumas passagens da obra também demonstram que Magdá tinha o costume de ler. Quando começou a dedicar-se mais às questões religiosas e espirituais, por exemplo, adquiriu a prática da leitura intensiva⁷:

Iam-se-lhe agora os dias quase que exclusivamente consumidos na leitura, lia mais que dantes, muito mais, sem comparação, mas tão somente livros religiosos ou aqueles que mais de perto jogavam com os interesses da igreja; gostava de saber as biografias dos santos, deliciava-se com a “Imitação de Jesus Cristo”, e não se

⁷ Segundo Roger Chartier (1999), a leitura intensiva está restrita a um universo limitado de escritos. Eles podem ser lidos e relidos, memorizados e recitados, possuídos e transmitidos de uma geração para outra. Esse estilo de leitura, geralmente, é formado por uma relação religiosa com textos sagrados e está profundamente impregnado de sacralidade e autoridade. A leitura extensiva, em contrapartida, está relacionada a uma prática consumidora de muitos textos, de tal modo que é possível passar com desenvoltura de um ao outro, sem conferir sacralidade a nenhum.

fartava de ler a Bíblia, o grande manancial da poesia que agora mais a encantava (AZEVEDO, 2003, p. 60).

A protagonista do romance de Marques de Carvalho, por sua vez, aprendeu a ler e a escrever um pouco com uma professora numa escola pública, mas não era muito habilidosa na prática da leitura e da escrita. Numa passagem do romance, por exemplo, há um momento em que Hortência lê para sua mãe um anúncio no jornal *Diário do Grão-Pará* soletrando as palavras, fato que demonstra sua inabilidade na prática da leitura. Além disso, é importante ressaltarmos que o narrador, quando descreve detalhadamente o quarto da protagonista, não menciona em nenhum momento a presença de livros nesse local.

Essas pequenas evidências presentes nos romances de Aluísio de Azevedo e Marques de Carvalho demonstram que o nível de educação dessas duas personagens, em razão da distinção econômica e social, diverge bastante. Enquanto Magdá, por um lado, é uma ávida leitora e uma conhecedora de música e de artes, Hortência, por outro, mal havia aprendido a ler e a escrever. É por essa razão que Sílvio Romero (1898) afirma que a protagonista do romance de Marques de Carvalho não pode ser comparada em nível de formação com Magdá, Lenita e Ester. Outro aspecto que diferencia as heroínas Hortência e Magdá reside no fato de que ambas reagem de maneiras diferentes em relação aos próprios instintos e ao próprio destino. Para discutirmos essa questão, precisamos primeiramente recorrer a um estudo proposto por David Baguley (1995), que discorre, entre outros assuntos, sobre as categorias de produções naturalistas produzidos por vários escritores franceses, como Émile Zola (1840-1902), Paul Bonnetain (1858-1899), Paul Alexis (1847-1901), Paul Adam (1862-1920), Camille Lemonnier (1844-1913), Joris-Karl Huysmans (1848- 1907), entre outros.

Basicamente, Baguley divide o romance naturalista em três categorias, mas dedicar-nos-emos apenas a duas, que consideramos

as mais importantes para a análise que estamos propondo: a primeira corresponde ao modelo “trágico” (naturalismo de luta) e a segunda ao modelo “cômico” (naturalismo de resignação) (BAGULEY, 1995).⁸ Nos textos naturalistas de modelo “trágico”, os protagonistas lutam em vão contra a sorte, contra a hostilidade do meio e contra a corrupção que carregam dentro de si mesmos. Dessa forma, os aspectos biológicos e sociais exercem uma força incomum que sempre será maior que a vontade dessas personagens (BAGULEY, 1995). Nos textos naturalistas de modelo “cômico”, os protagonistas, em contrapartida, tornam-se espectadores, pois, em vez de resistirem, conformam-se com o mal que os aterroriza e assistem passivamente ao desenrolar de suas próprias vidas. Nessa categoria, portanto, não há luta, mas sim resignação. Nesse sentido, a desilusão das personagens está no centro da temática desse modelo de texto, cuja intriga transmite uma concepção de vida das personagens caracterizada pela inércia, pela lassitude, pelo abatimento, pelo desgosto e pela resignação (BAGULEY, 1995).

A partir dos apontamentos de David Baguley, podemos assegurar que, enquanto Magdá está para o naturalismo trágico (de luta), Hortência está mais para o naturalismo de resignação. Nesse sentido, a protagonista do romance de Aluísio de Azevedo apegou-se à vida religiosa e a Cristo para conter os instintos da carne, mas não obteve êxito nesse aspecto, pois essa repreensão acarretou-lhe o agravamento dos sintomas de histeria e a manifestação de sonhos eróticos com o cavouqueiro Luís. Quando ficava em frente a uma imagem do filho de Deus, Magdá, por exemplo, apreciava por várias horas as formas físicas e a nudez do corpo de Cristo. Contemplá-lo, porém, provocava-lhe estranhas conjecturas e maus pensamentos e, por essa razão, corava de vergonha em razão da sua própria imaginação. Nesse sentido, podemos assegurar que a figura de Cristo não é vista pela protagonista apenas pelo aspecto sagrado,

⁸ David Baguley (1995) elenca precisamente três modelos para o Naturalismo: o trágico, o cômico e o irônico.

mas também pelo aspecto viril e carnal, uma vez que Magdá o escolheu como o homem a quem poderia dedicar todo o seu amor, por considerá-lo o mais perfeito, o mais digno, o mais puro e o mais merecedor de todos. Desse modo, Cristo era o homem que a heroína do romance de Aluísio de Azevedo queria para esposo e amante:

Corria a tomar nas mãos a imagem de Cristo, e abraçava-a, e cobria-a de beijos, soluçando e murmurando: “Meu amado, meu irmão, meu esposo!” E dizia-lhe em segredo, num delírio crescente: “Eu sou a tua pomba imaculada; sou o mel de que teus lábios gostam; sou o leite fresco e puro com que tu te acalmas; tu és o vinho com que me embriago!” (AZEVEDO, 2003, p. 61).

Quando percebeu que o estado de saúde da filha estava piorando, o conselheiro Pinto Marques a proibiu de ir à igreja, mas a protagonista não o obedeceu e continuou a fazer visitas secretas ao templo. Esses passeios lhe proporcionavam um irresistível encanto de fruto proibido e faziam com que ela sentisse entrando no esconderijo de um amante. Quando as visitas clandestinas à igreja com a tia foram descobertas e Magdá ficou privada de ir às entrevistas com Cristo, a protagonista foi tomada por um grande desgosto e os sintomas de histeria logo se manifestaram, como as convulsões e uma febre que não se subordinava a nenhum medicamento.

O agravamento do estado histérico de Magdá foi o motivo que levou o conselheiro Pinto Marques a mudar-se para a Tijuca, onde a heroína conhece o cavouqueiro Luís, com o qual passa a ter sonhos eróticos. O pedreiro é um rapaz simples, trabalhador e humilde que mantém ainda um relacionamento com Rosinha, com quem se casa depois. A relação existente entre Luís e Magdá ocorre apenas nos sonhos, pois na realidade os dois mantiveram pouco contato, que se manifestou sempre de modo formal e distante.

A doença da protagonista aluisiana chega ao ápice quando não consegue mais distinguir a diferença entre o sonho e a realidade. Nesse sentido, podemos afirmar que Magdá é uma típica

personagem naturalista, pois passa a ser dominada por forças externas e perde completamente o domínio sobre os próprios desejos, sobre os próprios pensamentos e sobre os próprios atos, de tal modo que a personagem de Alúcio de Azevedo chegou ao extremo de envenenar Luís e Rosinha ao final do romance, pois acreditou que o cavouqueiro, seu marido apenas nos sonhos, estava lhe sendo infiel.

Hortência, por sua vez, é a protagonista de um romance naturalista, mas podemos assegurar que sua relação com os aspectos externos, quando é comparada com a situação de Magdá, manifesta-se de uma maneira bastante diferente. Hortência tinha consciência de que vivia em um meio favorável à libertinagem e aos vícios e, em razão dos conselhos da mãe e de uma professora que lhe ensinara um pouco a ler e a escrever, ainda se conservava pura e almejava entregar-se apenas ao homem que a amasse e que estivesse disposto a desposá-la. Por mais que desejasse manter-se casta, a protagonista foi vítima dos desejos libidinosos do próprio irmão, Lourenço, um vadio consumado e voluptuoso. No entanto, apesar de ter sido deflorada, percebemos no decorrer do romance que a personagem feminina central do romance de Marques de Carvalho apaixonou-se pelo homem que violou a sua castidade.

Antes de ser possuída sexualmente, a mulata não aprovava o estilo de vida desregrado que o irmão levava. Entretanto, depois de tornar-se enfermeira da Santa Casa de Misericórdia, Hortência e a mãe foram convidadas por Lourenço para ir a um circo que tinha chegado há poucos dias à cidade de Belém. Segundo Marcelo Bulhões (2003), esse episódio rompe com a monotonia do cotidiano da personagem, pois a jovem enfermeira esqueceu-se por algum tempo da vida real e de todas as tristes cenas da sua existência na Santa Casa de Misericórdia e aproveitou o inesperado divertimento que lhe proporcionara o irmão. Nesse dia, a mulata passou a enxergá-lo com outros olhos e de uma maneira diferente. Vejamos:

Um sentimento de gratidão ergueu-se-lhe no espírito para com Lourenço. Levantou os olhos, cravou-os no rosto do rapaz. Achou-o simpático, bonito quase, diferente do que lhe tinha parecido até ali, pela influência da predisposição otimista em que se achava. Contemplou-o longamente, amavelmente, analisando-lhe com vagar e insistência as linhas todas do semblante, combinando traços e traços, feições com feições, estranhamente, como se tentasse, num esforço atlético do espírito obediente à vontade, cravar nos refolhos da alma a fisionomia do irmão. Era um renascimento completo no seu modo de encarar Lourenço. Sentia-se complacente, disposta a esquecer as tolices do doidivasas, com a necessidade de perdoar tudo, na largueza incomparável do seu bondoso coração. (CARVALHO, 1997, p. 76).

É possível observarmos que Hortência põe mais em evidência os traços físicos do que o gesto generoso de Lourenço, de tal modo que o mulato parece ter sido valorizado pela jovem enfermeira mais por sua figura masculina do que por sua figura fraterna. Essa nova visão que Hortência passou a ter de Lourenço demonstra, portanto, que a mulata já tinha uma predisposição para enamorar-se pelo próprio irmão. No dia em que manteve relações sexuais com Lourenço pela primeira vez, Hortência demonstra uma ingenuidade por não saber bem ao certo os verdadeiros interesses e caprichos do irmão. A protagonista, contudo, já conhecia “todos os segredos dos sexos, em resultado da liberdade completa em que fora criada e do meio em que tinha vivido” (CARVALHO, 1997, p. 48). É por essa razão que a ingenuidade da jovem enfermeira deve ser encarada, se não como dissimulação, pelo menos minimamente com certo receio. Além disso, para corroborar que a mulata não manteve relações sexuais com Lourenço a contragosto, Hortência não demonstra ter nenhuma forma de resistência aos anseios e às investidas do irmão. Após o primeiro envolvimento sexual com Lourenço, Hortência reflete muito a respeito do que lhe aconteceu e das consequências que a ação do irmão poderia lhe trazer. Porém, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que dele sente raiva, a mulata tenta justificar a proeza de Lourenço. Primeiramente, acredita que deve perdô-lo

por ser difícil resistir à beleza de suas formas tão estonteantes: “o arrojo do irmão tomava agora umas certas proporções de heroísmo amoroso, feito em homenagem à beleza triunfal das suas irrepreensíveis formas tentadoras. Desculpava-o por isso, com uma benignidade doce no fundo negro dos grandes olhos vivos” (CARVALHO, 1997, p. 84).

Em seguida, Hortência defende que se sentia orgulhosa por finalmente considerar-se uma mulher de verdade e por não ignorar mais os segredos do sexo. Além disso, tenta conceber o sexo como um ato natural, praticado por todos os homens, independentemente da classe social à qual pertençam. Observemos:

Além disso, uma espécie de orgulho invadia-a – com o fresco da noite quase fechada – por ter, finalmente, passado pela imolação natural do seu sexo utilizado. E então? Que tal? Era uma verdadeira mulher, completa, sem defeitos, sem ignorar nada! E alegrava-se com semelhantes ponderações, reconstruindo na mente a cena da véspera, na tranquilidade noturna do seu pequenino quarto de virgem. Fizera acaso algum mal? Pois aquilo não estava a dar-se por aí todos os dias, em presença do mundo indiferente? E ela – sim ela – como tinha sido criada, se não daquele modo? E o irmão, e mãe e toda a gente? O mundo era aquilo: a constante empresa da reprodução das espécies funcionando em todas as engrenagens das camadas sociais. A sorte era onipotente. A sua sina era aquela: conformar-se-ia (CARVALHO, 1997, p. 85).

Finalmente, a enfermeira consolava-se por ter perdido a virgindade com o irmão, alguém que a apreciava, em vez de entregá-la a um homem qualquer, que se vangloriasse pelo êxito de seu ato infame. Vejamos:

A enfermeira deixou-se apoderar de uma tristeza doce e tranquila ao rodeá-la a escuridade. Era desgraçada agora, sem a sua virgindade, mas consolava-se, todavia, porque a perdera com um irmão que a estimava, em vez de dá-la totalmente a qualquer vagabundo das estradas, que fizesse alarde da sangrenta vitória... (CARVALHO, 1997, p. 86).

Após a segunda vez em que se envolveu sexualmente com o irmão, percebemos que, ao contrário de uma personagem tipicamente naturalista, que luta sem êxito contra o ambiente e contra os próprios desejos, Hortência, sem nem sequer titubear e sem nenhuma forma de arrependimento, aceita o que lhe reservara o destino:

A rapariga sentia-se maldisposta, com uma pontinha de náusea remexendo-lhe o estômago, revoltada pelos excessos viris daquele insaciável macho que ali estava diante dela, a conversar naturalmente, olhando-a sem segundo-sentido, contando à mãe o que observara na mata e dando-lhe, a tal respeito, as impressões próprias com uma tranquilidade satisfeita de homem saciado de gozo, feliz no abastecimento. Passavam-lhe pela mente, ainda atônita, as peripécias do dia, no Marco da Légua. E insensivelmente admirava-se do arrojo de Lourenço, da sua constância, da pertinência com que a desejava e solicitara até conseguir possuí-la de novo, em pleno ar, como as bestas-feras no cio, rolando pelo chão em paroxismos do gozo requintado. Não havia como fugir ao destino, representado naquele homem fatal, que sobre ela começava a exercer tão salientada preponderância. A sua sorte já estava traçada, com certeza, pelo poder que regula todos os movimentos humanos, independentemente da vontade. A sua superstição levantava-se mais uma vez cheia de força, vitoriosa e enervante, a dar-lhe uma compreensão piegas e desfalecida do futuro. Não poderia fugir ao domínio dessa força sobrenatural, que ela previa irresistível, a dispor livremente da sua existência. Que fazer? Havia de resignar-se a tudo, numa passividade de inconsciente, obedecendo à disposição celestial da divindade. Agora, que a possuía novamente o irmão, entregar-se-ia a ele, sem forças para reagir, perseguida como estava pelo pavor do incognoscível, da misteriosa superstição fanática e boçal que a empolgava toda inteira, aprisionando-lhe o entendimento e a vontade. Fizesse o que Deus mandasse! (CARVALHO, 1997, p. 115-116).

Diferentemente de Magdá, que sucumbe por não conseguir repreender os seus pensamentos mais libertinos e os seus desejos

mais arraigados, Hortência, ao perceber que não conseguiria lutar contra o seu próprio destino, aceitou, sem nem sequer hesitar e sem sentir nenhuma forma de remorso, a relação sexual e amorosa com Lourenço. A protagonista, ao admitir para si mesma que não poderia fugir da sorte que lhe convinha, ainda expôs a inutilidade de seus esforços para resistir ao domínio que o irmão sobre ela exercia.

Diante da aceitação de Hortência como amante do irmão, as expressões “divindade celestial” e “Deus”, por exemplo, tornam-se ambíguas, pois podem estar associadas não apenas a um ser superior, eterno e sobrenatural, como também ao próprio irmão, o homem a quem a mulata prometeu submissão e entrega.

Depois da aceitação do próprio destino, a jovem mulata entregou-se e doou-se ao homem que amou: “Daquele domingo em diante começou uma vida nova para ambos. Amaram-se e procuraram-se como dois esposos” (CARVALHO, 1997, p. 116). Nessa passagem, fica evidente que Hortência, inicialmente, não concebeu a relação afetiva com o irmão como um fardo nem como uma fatalidade. A partir de tudo que expusemos até a presente ocasião, é possível afirmarmos, portanto, que o homem responsável por violar a castidade da protagonista do romance de Marques de Carvalho era o mesmo pelo qual a rapariga posteriormente havia se apaixonado. Acreditamos, por conseguinte, que a entrega da rapariga, nesse primeiro momento, ao próprio destino não deve ser compreendida como um conformismo nem como um infortúnio, mas sim como uma aceitação dos próprios desejos e do amor que sentia pelo irmão.

A jovem enfermeira, ao aceitar o devido destino, obteve, a princípio, apenas alegrias na sua vida, pois tinha ao seu lado um amante exemplar, fiel e carinhoso. Lourenço, em razão do júbilo e do gozo que Hortência lhe proporcionava, havia deixado de ser um vadio consumado e tornou-se um trabalhador assíduo; mimoseava a irmã com presentes refinados (roupas, vestidos e lãs da moda); satisfazia-lhe todos os caprichos; proporcionava-lhe divertimentos e prazeres a fim de trazê-la sempre recreada, contente e absorvida de

satisfação; acompanhava-a todas as segundas-feiras até a Santa Casa de Misericórdia; abdicara da vida boêmia; chegava cedo em casa todas as noites e visitava-a durante a semana no hospital, sob o pretexto de levar-lhe qualquer objeto a pedido da mãe. Desse modo, podemos assegurar que Hortência, por mais que – no início – não quisesse se submeter às investidas sexuais do irmão, não aceita a própria sorte por não conseguir vencê-la, mas sim por desejá-la profundamente.

Contudo, após os primeiros meses da gravidez, os momentos de felicidade de Hortência foram sendo substituídos, aos poucos, pelos momentos de tristeza. Depois que a mãe descobriu a relação incestuosa dos filhos e saiu de casa sem nem sequer avisá-los, Lourenço “andava enfasiado da longa viuvez em que vivia, solitário durante a semana quase inteira, na velha cabana abandonada pela velha e onde só aos domingos a presença de Hortência dava nota jovial da sua mocidade robusta e fartamente desenvolvida” (CARVALHO, 1997, p. 145). Muito afeito à vida de excessos, vadiagem e boemia, o mulato “começava a perder o bom sabor que em princípio tinha encontrado no sossego do seu isolamento” (CARVALHO, 1997, p. 145). Em razão da monotonia à qual se encontrava preso, sentia-se enfadado e taciturno na solidão tranquila da choupana onde morava e, por essa razão, “uns pruridos de recrear-se começaram, enfim, a chegar-lhe, após alguns meses de habitação na casa, sem companheiros efetivos” (CARVALHO, 1997, p. 145). Para piorar a situação na qual Lourenço estava imerso, Hortência, cujo ventre se aviltava mais à medida que o termo da gravidez se aproximava, “fazia-se mais aborrecida, mais contristada, quase banal, toda desprendida e indiferente para os gozos elevados, a lastimar-se a toda hora, melancolicamente, com o desconsolo de quem se sabe perdido para sempre” (CARVALHO, 1997, p. 145). Além disso, o mulato já não se sentia mais como antes atraído pela irmã, pois passou a achá-la “desairosa, habituado, afinal, a vê-la com sua extraordinária proeminência abdominal que em princípio fora para ele deliciosa surpresa” (CARVALHO, 1997, p. 145).

Desse modo, em razão da monotonia, da solidão e da falta de sexo, não demorou muito para que a “libérrima natureza de homem criado sem peias” (CARVALHO, 1997, p. 154) de Lourenço se revoltasse e fosse despertada. O mulato dirigia à irmã frases rudes pelas mais pequeninas faltas; apresentava maneiras ríspidas contra qualquer aproximação da rapariga; queixava-se de tudo, pois nada lhe parecia bem feito ou de boa qualidade; refugiava-se, durante o dia, nos mais vis prostíbulos da cidade e chegava em casa tarde da noite, completamente ébrio e raivoso, com disposições de espancar a nossa protagonista, mesmo sabendo que ela estava grávida de um filho seu.

Diante das intempéries que a atordoavam, Hortência ainda teve um ímpeto de tentar transformar a situação adversa na qual se encontrava, mas esse arrojo não perdurou por mais de um lapso de tempo:

Não seria bastantemente enérgica, independente, para atirar a carga para trás das costas, libertar-se daquela sujeição a que pretendia forçá-la o amante? Tinha ele por ventura incontestáveis direitos à escravização do seu corpo e da sua alma, para assim humilhá-la, estúpido e cruel, numa ardente excitação de maus instintos despertados? Essas reflexões, porém, tinham a momentânea duração das resoluções dos tíbios: lucilavam-lhe na mente um instante, iluminando-a toda como um belo clarão de apoteose teatral; breve, porém, extinguíam-se gradualmente, até se estabelecerem de novo os trevosos negros da mais profunda e desanimada tristeza. A sua desgraça passara em julgado no tribunal eterno daquele velho Deus colérico e inflexível, que a sua fanática beatice fantasiava rodeado de inumeráveis condenações: devia submeter-se à vida que lhe tratasse o irmão, pois seria ela o castigo do seu hediondo incesto (CARVALHO, 1997, p. 156).

Da primeira vez em que se deixou levar pela própria sorte, Hortência entregava à sua própria vontade, aos seus próprios desejos e à sua própria paixão, pois Lourenço, ainda que fosse o seu irmão e – sobretudo – o responsável pela violação da sua castidade, era o homem pelo qual a rapariga estava apaixonada. Podemos

perceber, no entanto, que, da segunda vez em que se entregou ao seu destino, a enfermeira não concebia mais a vida ao lado do irmão com alegria e prazer, mas sim como um castigo divino por ter se envolvido com Lourenço numa relação incestuosa.

Ao contrário de Magdá, que lutou sem êxito contra os seus desejos sexuais, Hortência entregou-se ao destino ao lado do irmão, aceitando dele durante muito tempo todos os insultos e todas as agressões, completamente resignada. A jovem enfermeira, portanto, estava entregue às vontades e aos caprichos de Lourenço, pois esse mulato vadio e devasso – uma verdadeira personagem tipicamente naturalista – exercia sobre ela uma forte influência. Nesse sentido, é possível afirmarmos, a partir dos apontamentos de David Baguley (1995), que Hortência foi durante o período da gravidez uma “espectadora” da própria vida, pois, em nenhum momento, lutou para tentar mudar a sua sorte e, além do mais, revelou-se completamente passiva em relação a todos acontecimentos adversos que a rodeavam. A mulata, pelo contrário, aceitou o destino como uma punição pelo envolvimento amoroso com o próprio irmão.

A partir da leitura do romance de Marques de Carvalho, podemos perceber que a passividade de Hortência em relação a um destino melancólico e desafortunado ao lado do irmão devasso arrastou-se cotidianamente durante todo o período da gravidez. O final da narrativa, no entanto, é o único momento no qual a protagonista demonstra toda a sua revolta contra a sua sorte e contra os abusos de Lourenço. Quando o mulato apareceu embriagado no hospital da Santa Casa de Misericórdia para lhe extorquir dinheiro, a protagonista, perante o falecido corpo da mãe, revoltou-se contra a própria sorte e enfrentou com efeito o irmão: “– Então vai t’imbora, bradou Hortência, sentindo crescer-lhe a raiva no coração. Vai-te, anda! Eu não tenho dinheiro para dar pra os bêbados” (CARVALHO, 1997, p. 185). Diante, porém, da recusa e da insubordinação da heroína, Lourenço enfureceu-se e assassinou brutalmente a irmã com um punhal.

Nesse sentido, percebemos que, apesar de a enfermeira da Santa Casa de Misericórdia ter enfrentado de fato o irmão antes de ser morta, esse espírito de luta da heroína não foi predominante em meio ao desenvolvimento da narrativa. O enredo do romance de Marques de Carvalho transpassa para o leitor a ideia de que Hortência permaneceu durante os últimos meses do período da gravidez suportando com submissão todas as atrocidades do irmão. A intriga imprime ainda a noção de que os conflitos entre Hortência e Lourenço eram recorrentes e cotidianos. Dessa forma, acreditamos que prevaleceu nessa obra do escritor paraense o naturalismo de resignação.

Desse modo, podemos afirmar que a relação que as protagonistas dos romances *O homem* e *Hortência* estabeleceram com os fatores externos (sociais) e internos (biológicos) é muito diferente, pois, enquanto Magdá – representante do naturalismo trágico – refugia-se na religião para tentar em vão evitar os pecados da carne, Hortência – expoente maior do naturalismo da desilusão – entrega-se, a princípio, ao destino e aceita a relação amorosa com o próprio irmão, pois percebe que não havia mais nada que pudesse fazer para impedir a realização dos seus próprios desejos. Depois de se deparar com o lado mais perverso de Lourenço, a rapariga se deixa levar novamente pela sorte, mas, dessa vez, conforma-se durante os meses do período da gravidez com o fardo que precisa carregar.

Assim como ocorre no enredo das obras de Aluísio de Azevedo e Marques de Carvalho, as personagens Magdá e Hortência, embora apresentem muitas características em comum, são muito diferentes entre si, pois pertencem a classes sociais avessas, possuem níveis de instrução díspares, posicionam-se diante do destino a partir de perspectivas distintas e relacionam-se com o meio em que vivem de maneiras diversas. Dessa forma, não convém afirmarmos que a Magdá se constituiu como o modelo a partir do qual se originou Hortência.

Encerrando a conversa...

Nesse sentido, acreditamos que as diferenças entre *O homem e Hortência* são superiores às semelhanças, pois no romance de Aluísio de Azevedo o enredo se desenvolve no Rio de Janeiro, mas a intriga se concentra basicamente no espaço doméstico, de tal modo que a cidade se estabelece como um elemento acessório no âmbito da história narrada. Na obra de Marques de Carvalho, em contrapartida, uma Belém ainda decadente e periférica não apenas é o lugar onde a trama foi ambientada, como também recebe relevo na narrativa, pois constitui-se como o espaço onde transitam as personagens que são representativas desse local. Além disso, podemos perceber que o narrador do romance de Marques de Carvalho preocupa-se em descrever detalhadamente o espaço da cidade por onde as personagens transitam a partir do olhar dessas figuras. Assim, personagens e espaço estão em constante diálogo e convergência em meio ao enredo. *NO homem*, embora haja no início da trama a expectativa de um relacionamento amoroso entre os irmãos Magdá e Fernando, o eixo temático da narrativa, com efeito, é a evolução de um caso de histeria que se manifesta gradativamente na protagonista. Na *Hortência*, por sua vez, a temática da história narrada é o desenvolvimento de um caso de incesto entre os irmãos Hortência e Loureço. Em meio ao romance do escritor maranhense, predominam personagens que pertencem a uma classe social privilegiada. Na obra do autor paraense, ao contrário, há o império absoluto de personagens pertencentes a classes sociais marginalizadas. *NO homem*, a protagonista apresenta um grau elevado de instrução, pois, desde a infância, foi submetida aos estudos e, muitas vezes, aparece na narrativa realizando a leitura de livros. Na *Hortência*, por seu turno, a heroína é caracterizada como uma menina que lê um jornal soletrando as palavras e em cujo quarto, descrito com riqueza de detalhes pelo narrador, não há a presença de livros. No romance de Aluísio de Azevedo, a protagonista é uma representante ideal do naturalismo de luta, pois

esforça-se ao máximo para escapar do mal que a domina, mas, apesar de todas as tentativas, não resiste e sucumbe. No romance de Marques de Carvalho, a heroína é predominantemente um modelo do naturalismo de resignação, pois suporta em silêncio durante o período em que esteve grávida todas as agressões que Lourenço lhe dirigia sem procurar nenhuma saída para livrá-la das perversidades do irmão. A tabela a seguir que construímos resume esquematicamente todos os aspectos divergentes que elencamos entre *O homem* e *Hortência*. Ei-la:

Categorias	<i>O homem</i> (1887) (Aluísio de Azevedo)	<i>Hortência</i> (1888) (Marques de Carvalho)
Espaço ficcional	Rio de Janeiro	Belém
Enredo	Um caso de histeria	Um caso de incesto
Personagens	Predominância de uma classe social privilegiada	Domínio absoluto de classes sociais marginalizadas
Protagonista	Alto grau de letramento	Baixo grau de letramento
Naturalismo (Subgênero)	Domínio absoluto do Naturalismo de luta	Predomínio do Naturalismo de resignação

Tabela 2: resumo esquemático da análise em perspectiva comparada entre *Hortência* e *O homem*

Com base na discussão sobre os romances de Aluísio de Azevedo e Marques de Carvalho, podemos afirmar que as histórias literárias e alguns críticos literários, de modo geral, têm propagado há mais de um século o discurso de que *Hortência* – assim como *A carne* e *O cromo* – é uma repercussão de *O homem*, sem promover um estudo mais apurado, para que possamos compreender essa questão um pouco mais a fundo. Do mesmo modo, também é muito forçoso assegurarmos, como bem afirma Temístocles Linhares (1987), que as protagonistas dessas duas obras são irmãs gêmeas. Nesse sentido, percebemos que analisar *Hortência*, de Marques de Carvalho, como uma repercussão de *O homem*, de Aluísio de Azevedo, é minimizá-la, pois a descaracterização e, ao mesmo tempo, a generalização subtraem ou até mesmo apagam suas peculiaridades, sua essência e, sobretudo, sua identidade literária.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio de. **O homem**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Garnier, 2003.
- BAGULEY, David. **Le naturalisme et ses genres**. Paris: Nathan, 1995.
- BULHÕES, Marcelo. **Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CARVALHO, Marques de. **Hortênciã**. Belém: CEJUP/SECULT, 1997.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitoras, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- COUTINHO, Afrânio (Organizador). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 6. vols.
- LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MENDES, Leonardo. **O retrato do imperador: negociações, sexualidade e romance naturalista no Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- _____. As qualidades da incorreção: o romance naturalista no Brasil. In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (organizadores). **Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário**.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985-1989. 5. vols.
- MOREIRA, Eidorfe. O primeiro romance belenense. In: CARVALHO, Marques de. **Hortênciã**. Belém: CEJUP/SECULT, 1997.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ROMERO, Sílvio. **Novos estudos de literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: Livreiro-editor Hippolyte Garnier, 1898.

_____. **História da literatura brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. 5. vols.

SILVA, Alan Victor Flor da; SALES, Germana Maria Araújo. As duas Hortências de Marques de Carvalho. **RevLet**: Revista Virtual de Letras, v. 8, p. 496-518, 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 10. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VERÍSSIMO, José. O romance naturalista no Brasil. In: BARBOSA, João Alexandre (organizador). **José Veríssimo**: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

José Veríssimo: a Amazônia oitocentista no conto “O Boto”

Aline Costa da Silva

O lugar da primeira escrita e da vida de José Veríssimo é a Amazônia no período que compreende a passagem do império à primeira república brasileira. Nascido em Óbidos no ano de 1857, na então província do Pará, sua vida intelectual foi marcada não apenas pela crítica literária, mas pela produção de artigos para os jornais da época, como *Liberal do Pará*, *Diário do Grão-Pará*, *A República*, *A província do Pará*, *Gazeta do Norte* e a *Revista Amazônica* (1883).

Escreveu ainda o ensaio “Raças Cruzadas no Pará”, contido na obra *Primeiras Páginas* (1878), posteriormente publicado sob o título de “As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia – Sua Linguagem, suas Crenças e seus Costumes”, como longo capítulo introdutório em *cenar da Vida Amazônica* (1886), um livro que, a partir da segunda edição (1889) torna-se inteiramente literário. Além das obras literárias, como os Esbocetos contidos em *Primeiras páginas* (1878) e *cenar da vida amazônica* (1886), Veríssimo ocupou-se de outras com cunho antropológico, crítico ou voltadas para a Educação, como os *Estudos Brasileiros* (1894). Na mesma época, participa de congressos internacionais como X Congresso Arqueológico e Antropológico de Paris, onde proferiu sobre “O Homem do Marajó e a Antiga Civilização Marajoara” e o Congresso Literário Internacional de Lisboa, onde defende a Literatura Brasileira.

Segundo Schwarcz (1993, p. 84 e 85), o autor participa da reforma e reinauguração o Museu Paraense Emílio Goeldi (1891), o que denotou importante sinal da presença da ciência na Amazônia. Já no Rio de Janeiro, colaborou com revistas, como a *Kosmos* (1904) e a *Revista Brasileira* (1895-1899), cujo trabalho colaborou ao lado de Machado de Assis, Lúcio de Mendonça, Visconde de Taunay, Inglês de Sousa, entre outros, para a fundação da Academia Brasileira de Letras.

Além dessa produção, José Veríssimo também foi fundador do Colégio Americano (1884) e, posteriormente, já no Rio de Janeiro, foi nomeado reitor do Ginásio Estadual (1892-1898). Suas obras que lhe conferiram maior reconhecimento no novo estado foram *A Educação Nacional* (1891) e *História da Literatura Brasileira* (1916).

Em sua obra literária, a escrita de José Veríssimo é tingida por uma etnografia da Amazônia, pois seu pensamento reflete o espírito de nacionalidade advindo do início da República e também das representações do sistema social e cultural amazônico, com especial atenção para a intensa mestiçagem, que considerava responsável pela formação dos grupos sociais naquela configuração do Brasil.

Observado o exposto, pode-se dizer que o viço da atividade intelectual de José Veríssimo, a qual corresponde a antes de sua ida ao Rio de Janeiro, é importante para a compreensão de seu pensamento enquanto crítico de fim de século. Esse momento de extensas produções é compreendido por João Alexandre Barbosa como a primeira fase da biografia intelectual verissimiana, a que o autor chamou de fase provinciana (1878-1890).

Assim, o produto intelectual dessa fase é marcado por uma intensa produção, a qual culmina no único livro literário de José Veríssimo, o já citado *Cenas da Vida Amazônica*. Sobre essa obra literária, Machado de Assis inicia a crítica da segunda edição (1886) recomendando: “Aqui está um livro que há de ser lido com apreço, com interesse, não raro com admiração”. Ele destaca José Veríssimo como crítico, mas que na atividade de literato é um “narrador e observador, e que há mais aquilo que não acharemos em Volupté-

de Saint-Beuve-, um paisagista e um miniaturista” (MACHADO DE ASSIS, 1889)¹.

Segundo a recepção do autor de *As Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Cenas da Vida Amazônica* é conceituada, a partir do título, como “cenas daquela vida e daquele meio”, recolhidas diretamente para compor os contos e os esboços, como “O Boto”, “O Crime do Tapuio” e “A Sorte de Vicentina” (compreendidos por ele enquanto novelas com drama completo) e “O Voluntário da Pátria” Na visão de Machado de Assis, os protagonistas das tramas “são as vítimas de um meio rude”, os sujeitos que sobrevivem em condições econômicas e políticas difíceis. Quanto ao estilo da escrita, afirma que “Há locuções. Há a tecnologia dos usos e costumes. Ninguém esquece que está diante da vida amazônica, não toda, mas aquela que o Sr. Veríssimo escolheu naturalmente para dar-nos a visão do contraste entre o meio e o homem” (MACHADO DE ASSIS, 1899). Partindo dessa interpretação, uma outra será desenvolvida, a saber, o conto “O Boto”, objetivando-se compreender como a cotidianidade amazônica se faz elementar na literatura verissimiana.

Uma leitura de “O Boto”

Segundo Schleiermacher (2005, p. 87) “a arte de compreender o discurso do outro não pode se dar alheia à relação entre autor e leitor perante o texto”. Como afirma:

Neste sentido, todo ser humano é, de um lado, um local em que uma determinada linguagem se forma de uma maneira peculiar, e seu discurso somente é compreensível a partir da totalidade da linguagem. Mas então ele também é um espírito a se desenvolver constantemente, e seu discurso somente existe enquanto fato deste na relação com os demais (SCHLEIERMARCHER, 2005, p. 96).

¹ Publicado na *Gazeta de Notícias*, nº 162, em 11 de junho de 1889. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&pesq=crime%20do%20tapuio

Por isso, a leitura de “O Boto” será realizada tendo em vista a obra como um todo em que está contida, *Cenas da Vida Amazônica*, ao mesmo tempo em que a consideração do todo dessa obra colabora para a compreensão de suas partes, nesse caso, do conto aqui discutido. Sobre esse conto, Lúcia Miguel Pereira (1957), afirma que de todos os contos, “*O Boto*” (que também considera uma novela) é o que mais apresenta traços do naturalismo literário, entretanto, afirma que as descrições pormenorizadas confundem a literatura criadora com a sociologia que a suplanta. O conto problematizado pela crítica se inicia com o recolher do Sr. Porfirio Espírito Santo da Silva para o jantar, o qual, no chamado ríspido da Negrinha, desenvolve-se com a chegada da menina que traz a farinha na cuia, serve o tambaqui moqueado e a maniçoba temperada com mocotós de paca e grelos de mandioca,

tudo ajudado de enorme quantidade de farinha, que, servindo-se da ponta dos dedos, à guisa de colher, lançava à boca, de longe, com a perícia e a certeza de indígena, não só adquirida pelo traquejo desde a primeira infância, mas herdada também dos avós. A moça servia-se da colher para atirar a farinha à boca e não o fazia com menos segurança que o pai (VERÍSSIMO, 2013, p. 15-16)

A narrativa de abertura da obra² de José Veríssimo anuncia, em meio à densa descrição, as idiosincrasias das gentes da cidade de Óbidos-PA, representadas pelas personagens protagonistas, Rosinha e Antônio Bicudo e pelas antagonistas, o Sr. Antônio Porfirio, D. Feliciano, Manoel do Cabo, o dono da Olaria e a Tapuia. Dividido em três capítulos, o conto foi publicado nos números cinco, seis e sete da *Revista Amazônica* em 1883, antes de ser publicado no livro *Scenas da Vida Amazônica*, em 1886. Nele, as marcas do

² Alguns estudiosos como Ignácio José Veríssimo (1966) defendem ser essa a única obra ficcional de José Veríssimo, já outros como Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 4) a caracterizam como ensaio etnográfico. Entretanto, as marcas do discurso narrativo ratificam o caráter literário de *Cenas da Vida Amazônica*.

discurso narrativo se apresentam desde as primeiras linhas, quando o narrador inicia o conto com a expressão “Naquele dia”, uma forma distinta de dizer “era uma vez” que também introduz os contos tradicionais, contos populares e lendas, uma variação do gesto de onisciência do narrador e marcador de sua onipotência em existir via linguagem (VERÍSSIMO, 2013, p. 15).

Na parte um do conto, a primeira apresentação das gentes da Amazônia é feita. A cidade de Óbidos é a moldura, cujo interior aparecem os costumes da família do Sr. Antônio Porfírio, D. Feliciano e a protagonista Rosinha. As descrições revelam os tipos humanos da Amazônia, mestiços vestidos de chitas coloridas, a alimentação típica da região regada a maniçoba, tambaquis, mandioca e farinha d'água. Assim, na narrativa, as personagens colaboram para o desenrolar da trama que em capítulos é revelada ao leitor: No primeiro, o narrador apresenta as personagens e o espaço, dando ao leitor indícios das linguagens, crenças e costumes das populações indígenas e mestiças da Amazônia, construídos e construtores da cultura popular amazônica.

Desse modo, a cena começa a ser narrada pontualmente: Então, o mal-humorado “pai-sinhô”, assentado com a família no banco de madeira feito ao comprimento da mesa, conduz o jantar com breves conversas e ordens à família para uma viagem de canoa ao lugar da pesca do pirarucu. Como de costume após a refeição, a família faz a sua sesta, assim como todos da sonolenta rua do Bacuri, enquanto a filha Rosinha fica a espreitar-se na janela à espera do moço que tomara de encanto seu coração, enquanto uma moça passa com roupas na cabeça rumo ao igarapé.

Na segunda parte do conto se observa a modificação do discurso, dadas as descrições minuciosas que fazem com que a linguagem narrativa do primeiro capítulo dê a vez para a descrição. Diferente do tempo verbal da narrativa que é caracteristicamente pretérito, a segunda parte apresenta verbos conjugados no presente do indicativo, como na construção em que “os pescadores saem nas suas pequenas montarias de pesca” (VERÍSSIMO, 2013, p. 40) e que

preludia nessa saída (certa e atual) as minúcias dos fazeres e das práticas da pesca do pirarucu, a grande variedade de peixes da Amazônia, as aves, enfim, a fauna e a flora da região. É em meio a essa visão naturalista que uma relação fatalista se dá: Rosinha se entrega ao rapaz, que a chantageia jurando e pedindo provas de amor.

Na terceira parte, se inicia a pescaria e o clímax da narrativa é marcado com a aparição de um moço que chega na proa da canoa e adentra as águas do igarapé, o qual, pela plasticidade descritiva, é o mesmo boto das lendas amazônicas. Entretanto, o folclórico é descartado por falas que denunciam uma realidade conflituosa, exemplificada pela superioridade racial do “boto” em relação ao pai de Rosinha, “o tapuío que se queria dar ares de importância” (VERÍSSIMO, 2013, p. 45). Não era o boto, era o seu primeiro amor que agora apareceu, desprezando-a, negando casar-se e abandonando Rosinha à sorte, e em seguida aos falatórios das velhas da vila que embora dissessem que Rosinha tinha um filho do boto, ventilavam que a paternidade era do Antônio Bicudo.

Quanto ao tempo, a narrativa é de ordem cronológica, determinante nas ações das personagens: É no tempo das cheias no sertão, na qual os lagos se enchem e que o pirarucu aparece, que o Sr. Porfírio deixa sua vida indolente na cidade para ter que trabalhar e assim pagar suas dívidas ao regatão. É justamente no tempo do peixe em que os pescadores têm dinheiro e que os regatões os perseguem nos campos da pesca para “negociar” as dívidas.

Em relação ao discurso, as poucas vezes em que as vozes das personagens se destacam, marcam a presença de um narrador observador que intenta dar a entender o falar regional, o que se percebe não apenas na transcrição grafemática, como na presença de aspas para enfatizar o uso típico da língua³. Assim, o narrador chama atenção para a linguagem dos mestiços, diferente do falar do

³ A variação regional da língua mencionada anteriormente é marcada nos discursos diretos das personagens, grafadas entre aspas, para ratificar a tipicidade do falar *Adonde* são enunciadas.

branco, cujo cultismo sinaliza sua pretensa superioridade e ideia de civilização. Desse modo, o diálogo entre a ingênua Thomazia e o mentiroso Antônio exemplifica o uso da língua por esses iletrados, o qual caracteriza, por excelência, a linguagem popular amazônica:

- Ela nunca falou de mim, tia Thomazia? Perguntou o rapaz.
 - Nunca, nh'Antônio [...] *Às vezes me quero capacitar que "Vancê fez mal p'ra ela."*
 [...] Eu, tia Tomázia?!...Eu não era capaz, por Deus... Mas olhe... fale-lhe você. Ouviu? E dou-lhe alguma coisa [...] (VERÍSSIMO, 2013, p.46-47)

Como característica do discurso descritivo, o uso de adjetivações são presentes e evidenciam o pensamento da época em torno das questões relativas à 'raça', como era costume mencionar no séc. XIX. Não obstante, as representações pejorativas se exemplificam: os passageiros que desembarcam “rindo da terra e dos matutos”, os “tapuios indolentes sentados nas bordas de suas montarias”, homens e mulheres que tomam banhos no rio com uma “sem cerimônia desavergonhada e primitiva” e as “miseráveis barracas de palha montadas na época da salga” (VERÍSSIMO, 2013, p. 32-33-36).

Dos recursos de linguagem presentes na narrativa, a prosopopeia é constante quando se trata da natureza: aí está a senhora amazônica que “estiraçava os braços num bocejo preguiçoso de quem deixa a rede [...] e, na preamar reina com uma vida ativa e animada, contrastando singularmente com a feição melancólica que tivera antes” (VERÍSSIMO, 2013, p. 19 e 37). A exuberância da natureza é não apenas descrita de modo a criar um fundo para um quadro. Antes, ele ganha vida, interage com as personagens e se ousa dizer que, em momentos da narrativa, torna-se a natureza uma delas como um processo de simbiose entre o meio e o homem.

Além das personificações, os usos de comparações marcam as descrições que, uma vez relativas ao homem, aproxima-o do bicho,

como também o seu contrário. Uma passagem emblemática do uso dessa figura de palavra é o momento em que Rosinha se entrega ao regatão. Diante da noite que a quase tudo adormece, “[...] um passarinho soltou quase ao pé dela um canto triste como um gemido” (VERÍSSIMO, 2013, p. 30). Vê-se nessa passagem a natureza como divindade, a mesma que chora enlutada a desonra da menina e mais adiante aproveita o momento propício para vingar-se.

Representações da Amazônia no séc. XIX

Conforme observado, o conto representa uma realidade amazônica, ainda naquele tempo identificada pelos centros do Brasil como um lugar inóspito e selvagem. Para Antônio Cândido (2000, p. 202) a literatura compreendida como “literatura sertaneja” é que representa o Brasil no modo “duvidoso do exotismo, paternalista, patrioteiro e sentimental”. Nessa linha de pensamento, a obra literária de José Veríssimo aproxima-se desse conceito, pois cuida de apresentar a região, suas gentes, costumes e problemas políticos, econômicos e sociais.

Também marcante no texto, os aspectos relacionados à religiosidade local são, como diz José Veríssimo, “um misto de fetichismo com politeísmo, aquele conservado do selvagem, êste recebido do português. Católico são apenas de nome e por se haverem batizado” (VERÍSSIMO, 1970, p. 54)⁴. Nesse enunciado, a hierarquia social é latente quando a nacionalidade portuguesa se sobrepõe aos nativos brasileiros que a partir da religião, segundo

⁴ No trabalho “As populações indígenas e mestiças da Amazônia: Suas Linguagens, suas Crenças e seus Costumes (1883), José Veríssimo trata das crenças amazônicas, considerando o sincretismo religioso advindo do processo de miscigenação. Deste modo, o catolicismo, para não definhar, transgrediu as leis da “igreja mãe” ao se fundir aos mitos do selvagem, de modo que a mãe d’água, a matinta, Tupã, Uaraci, Jaci, entre outros, são incorporados pelos curandeiros que ao mesmo tempo em que faz as suas curas com as ervas, também se benze com o sinal da cruz trazida pelo colonizador. Se no início ela foi fincada na então Pindorama, agora se mostra enraizada ao fetichismo indígena. Para Veríssimo, a mesma mestiçagem que se dá em torno da religiosidade também ocorre nas questões linguísticas e vão, assim, se definindo as culturas na Amazônia.

José Veríssimo, “espertamente direcionada pelos “cobiçosos padres jesuítas”, faz sucumbir da imaginação dos “selvagens” os deuses tupis, salvo o jurupari, o curupira e a matinta-perê (...), assim como os outros deuses indígenas, confundida com o demônio compreendido pelo catolicismo (VERÍSSIMO, 1970, p. 56-58).

Assim, a afirmação da superioridade do português sobre o indígena, via religiosidade, possui espaço no conto que, embora anuncie a imposição da religião de herança europeia, não peca em apresentar, concomitantemente, o boto, Nossa Senhora Santana, Maria que é a mesma mãe d’água, São Sebastião (em quadros pendurados nas paredes da sala) e Santo Antônio (surrado de cipó e colocado de cabeça para baixo de face para parede). Inclusive, são, para esse santo, os coqueiros exclusivamente consagrados. Ainda no bojo das crenças, Rosinha, que do santo sentia medo, também estendia este sentimento aos “curupiras, tutu e aos pretos velhos que comiam as crianças”. A menina só não tinha medo da Caipora e da Matinta Pereira.

Por outro lado, a presença de pensamentos cientificistas no conto se reforça quando o sítio da família é indicado como espaço onde Rosinha nascera e crescera à lei da natureza (VERÍSSIMO, 2013, p.21), o que apresenta um determinismo social marcado que se reflete no conto em diversas passagens, como na descrição da menina criada pela Tapuia da fazenda:

[...] desde que andou meteu-se de companhia com os curumins e molecas que havia no sítio e a maior parte do tempo passava com eles. Levava uma vida anfíbia, à beira da praia, ora n’água ora em terra, fazendo figuras na areia (VERÍSSIMO, 2013, p.22).

Desse modo, essa passagem aponta, pela adjetivação da vida anfíbia de Rosinha, indícios das teorias deterministas e darwinistas vigentes e faz compreender que *O Boto* é uma criação literária desse contexto. Quando a Tapuia recém-parida é incumbida de amamentar a filha do português, à maneira como as escravas no sul serviam de amas de leite aos filhos dos senhores, se realiza

representações do darwinismo social⁵. Deste modo, os Tapuios e os negros são condicionados na narrativa como os que amamentam, remam, plantam e pescam para os brancos dominadores.

Rosinha, não por seus aspectos físicos, mas comportamentais, é comparada a uma espécie animal e classificada como a selvagem que, ao sair do seu lugar natural e ir para meio urbano é subjugada por sua condição social. Por isso, a natureza é determinante na vida das personagens e tal determinismo, transportado das ciências naturais para as humanidades, rege o destino das personagens na narrativa, posição clarificada quando, por exemplo, o narrador afirma que “Rosinha nasceu e cresceu à lei da natureza” (VERÍSSIMO, 2013, p.21).

Dentre as personagens, o inescrupuloso Antônio, que representa o poder do capital, vai ao local da salga para ali fazer a compra dos pirarucus pescados, não para rever a menina, o que fere qualquer possibilidade de um amor aos moldes românticos. Ele engana a mãe tapuia fingindo ser manso e humilde, para aproveitar-se da garota mais um tanto. A tapuia, ao descobrir o mal que o moço fizera a Rosinha, “Gritou-lhe zangada, estrangulada de raiva, furiosa como uma jararaca maltratada: - má sorte te persiga, galego?” (VERÍSSIMO, 2013, P. 46 E 50). Pronto, natureza ouve a maldição, a torna profética e ressurgue no último capítulo, materializada na figura do jacaré que despedaça o homem entre as Piranhas que agem conjuntamente para tingir o rio com o sangue do amaldiçoado.

A natureza e sua cumplicidade com a mestiça, esta que é o tipo humano mais presente em “O Boto”, reflete o olhar científico que aponta para sua criação. O narrador, ao focar o tapuio e os mestiços em geral, o faz a partir da lente positivista de Comte, determinista de Spencer e evolucionista de Darwin⁶. Isto se

⁵ O Darwinismo Social é baseado nas noções evolucionistas defendidas por Darwin, as quais não ficaram restritas ao campo das ciências biológicas, alcançando espaço também nas ciências Sociais.

⁶ O positivismo foi uma corrente filosófica que surgiu no Séc. XIX, baseada nos estudos de Auguste Comte. Caracteriza-se por sua reação ao idealismo teológico ou metafísico, propondo uma ciência embasada no mundo físico/material sem a qual a sociedade não alcançaria o desenvolvimento. O determinismo surge também no Séc. XIX, difundindo a ideia de que o homem é fruto do meio em que

demonstra com o quê o narrador, textualmente, não pode negar: “Tinha todos os defeitos e boas-qualidades de mulher mameluca, mais forte que o homem, porém, como ele, sem intensidade na ação. (...) possuía, no entanto, sobre o marido a superioridade do trabalho [...]” (VERÍSSIMO, 2013, p.22).

Na narrativa, a mulher, por dedicar-se a cuidar da casa e da roça, é considerada mais servil àquela sociedade que se queria em progresso. Tida menos pior que o homem, inapto ao trabalho e preguiçoso, a mulher celebra um pouco mais de um entusiasmo, é o sustentáculo e principal motivo da educação nacional, cuja gênese deveria começar pela mulher⁷ (VERÍSSIMO, 1985, p.151-153). Entretanto, ser mulher, mãe solteira, era inadmissível: Com conhecimento das ervas, curandeiras e pajés são as personagens que darão cabo do “filho da vergonha” de Rosinha. Assim, a pajelança e o aborto via ervas são permitidos para que a menina continue a gozar de segurança emocional na vida em comunidade, possível pela lenda do boto que lhe foi apropriada: Rosinha não foi desonrada, mas seduzida pelo boto, ainda que houvesse desconfianças na vila.

Não obstante, a morte do filho ainda no ventre cumpre a maldição do pai: Que final pior do que ser comido por um jacaré e mastigado por piranhas pode ser para um homem, do que o fim de sua existência, a impossibilidade de sua perpetuação ainda que puramente biológica? E Gaia, vingativa, tudo providencia: abraça o Regatão na movência das águas, entra-lhe pela boca e lhe estrangula. No fechar das cortinas da Amazônia ainda subserviente à corte, o dominado é quem sorri, menos a Rosinha difamada, pois

vive e seu destino é ditado por acontecimentos anteriores dos quais não pode escapar. Deste modo, o homem está irremediavelmente condicionado ao meio e ao momento histórico/político em que está inserido. Já o darwismo, elaborado por Charles Darwin, surge no advento da publicação do livro *on the origin of species*, por meio do qual Darwin explica “a origem das espécies”. Para ele, toda evolução se dá por meio da seleção natural.

⁷ Na obra *A Educação Nacional*, José Veríssimo trata, no capítulo VII, a respeito da Educação da Mulher Brasileira. Para o autor, se deveras se pensa na educação da sociedade, a educação da mulher deve ser tratada com rigor geométrico e, ainda, que a educação da sociedade deve começar pela educação da mulher (VERÍSSIMO, 1985, p. 151).

isso a sociedade não perdoa, talvez até mesmo a mate, como fez a natureza ao Regatão.

Considerações finais

Na representação literária de “O Boto”, é possível pensar a dualidade linguagem e cultura como um par que se entretetece de modo indissociável. Nos textos, a ideia central não é outra senão a cultura popular de uma Amazônia que se faz no séc. XIX e nela, as crenças, os modos de vida, as relações sociais, as linguagens, a religiosidade e a política fazem do conto as *Cenas* perfeitas da *Vida Amazônica*.

Desse modo, o conto traduz os traços da cotidianidade, efetivando uma representação da cultura, tal como um cientista social que, ao vislumbrar o processo e as condições de construção da sociedade e seus atores, realiza anotações (estetizadas) e escreve o que observou em campo.

Em discussões sobre a cultura popular, Nestor Garcia Cancline (1983, p.43) considera imprescindível para a sua construção as práticas profissionais, familiares, comunicacionais e todas as outras através das quais o capitalismo organiza a vida de todos os seus membros e as práticas e formas de pensamentos que os setores populares criam para si próprios, mediante as quais concebem e expressam sua realidade, o seu lugar subordinado na produção, na circulação e no consumo.

Relacionado ao primeiro ponto, estão presentes nas narrativas: As moradias nas periferias, as produções artesanais nas práticas de trabalho, a agricultura familiar, a linguagem popular, o quintal como espaço de subsistência e a pesca de subsistência. Referente ao segundo ponto, a lógica existencial das personagens, as relações de parentesco e a religiosidade figuram como a parte simbólica que se faz presente em sua cultura.

Em relação às moradias, Rosinha, desonrada pelo “boto” mora no interior de Óbidos (*O Boto*), convivendo com a presença

dos rios e a prática da pesca do pirarucu. Assim, as práticas de trabalho são realizadas por meio de produção artesanal, familiar que obedecem ao ciclo da floresta e das águas.

Assim, a natureza atua como elemento condicionante em quatro pontos tematizados na narrativa:

- 1- No comportamento das personagens: como ocorre ao pai de Rosinha, “desambicioso, senão indolente”, que “vivia uma vida apática e estéril” (VERÍSSIMO, 2013, p. 21).
- 2- No destino de Rosinha: que se entrega ao regatão, enquanto a natureza anuncia o mal vindouro: “o cão ao longe dá um último uivo triste de agonia” [...] enquanto “tudo cai em enorme silêncio” (VERÍSSIMO, 2013, p. 29).
- 3- No lugar da “existência indolente das raças miseráveis”⁸: onde “os que vem a salga armam a sua miserável barraca de palha, a quem chama feitoria” (VERÍSSIMO, 2013, p. 36).
- 4- Nos costumes locais: quando Rosinha deixa cair a empanada, lembra o tempo: “A natureza esticava os braços num bocejo preguiçoso de quem deixa a rede, a hora da sesta ia passando, algumas portas se abriam e raras pessoas começavam a aparecer na rua” (VERÍSSIMO, 2013, p.19), o que personifica a natureza... dos costumes amazônicos.

Quanto a lógica existencial das personagens, elas são condicionadas ao tempo do pirarucu que abunda no rio. O clímax da história se dá justamente quando as existências das personagens são conduzidas pela natureza, de fato fazendo valer as representações das personagens como vidas anfíbias.

Quanto às presenças míticas e religiosas, o que Nestor Garcia Canclini (1983, p. 43) consideram como a parte simbólica na cultura, “O Boto” apresenta-se como “noções vagas do supernaturalismo selvagem misturados com histórias de santos de oratório” (VERÍSSIMO, 2013, p. 23). Assim, o sincretismo, fruto da miscigenação, é confirmado quando na narrativa se entrecruzam

⁸ Em *As populações indígenas e Mestiças na Amazônia: Sua Linguagem, suas Crenças e Seus Costumes*, José Veríssimo fala das habitações como sendo “mesquinhas, sem elegância e sem conforto” (Verissimo. 1878, p.22).

Nossa Senhora (catolicismo lusitano), que por vezes se confunde com a mãe d'água (entidade indígena) enquanto os pretos velhos (das religiões africanas) comem as crianças.

Desse modo, europeu, índio e negro amalgamam suas crenças, tal como se encontram suas raças: cruzadas. O termo raça aqui explicitado remonta ao uso daquele tempo em que a nacionalidade europeia era imposta não apenas pelas questões religiosas, mas por todas as formas ideológicas sustentadas pelo darwinismo vigente e que fez da raça uma determinante para a construção hierárquica da estrutura social representada no conto.

Diante da vasta produção de José Veríssimo, se poderia explicitar sua extensa biografia intelectual, seja como escritor, jornalista, crítico literário e tecer linhas a despeito dos detalhes de sua participação na vida acadêmica. No entanto, retornar a ideia de que não se trata apenas de um escritor, mas de um narrador da cosmologia amazônica e todos os seus percalços por ela e nela enfrentados no séc. XIX é importante para compreender que o centro nevrálgico de sua obra está justamente no contexto histórico-social-cultural por ele pensado, a saber, a cultura popular amazônica. É essa cultura o foco de seus estudos sociais e das representações desse social, como foi possível compreender na leitura de “O Boto”.

Assim, apesar de se tratar de um ser mitológico, “O Boto” não se destina à narrativa da lenda do homem de chapéu, vestido de branco que seduz as moças das cidades do interior, ao contrário, reúne uma enciclopédia de costumes, crenças, linguagem e relações sociais vivenciadas na Amazônia, sustentadas pelo discurso naturalista. Assim, a Amazônia que permeia a representação literária de José Veríssimo é grande, rica, mas cheia de conflitos e ranços que os ideais positivistas colaboram não apenas para imputar, mas para moldar, construir a própria ideia de Amazônia. Nela, como se deu com o Antônio, o homem não possui força maior que a vasta floresta e suas inúmeras águas, mas age, se relaciona, disputa e é submetido ao poder vigente. A Amazônia narrado por

José Veríssimo descortina esse cenário e focaliza, nele, a movência da cultura popular.

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. **A tradição do impasse**: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo. São Paulo: Ática, 1974
- BEZERRA NETO, José Maia. **O homem que veio de Óbidos**: pensamento social e etnografia em José Veríssimo (1877/1915). Anais do Arquivo Público do Estado do Pará, Belém, v. 3, n. 2, p. 239-262, 1998.
- CANCLINI, Nestor. **As Culturas Populares no Capitalismo**. [s.l.]: Mimeo, 1983.
- _____. 1992. **Culturas Híbridas**. Buenos Aires, Sudamericana. (ed. brasileira pela EDUSP, 1998).
- CANDIDO, Antônio. **A Formação da Literatura Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.
- PRISCO, Francisco. **Jose Verissimo**: sua vida e suas obras. Rio de Janeiro: Redeschi, 1937.
- SCHLEIERMARCHER, F.D. **Hermenêutica**: arte e técnica da interpretação. Petrópolis: Vozes, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870/1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- VERÍSSIMO, José. **A Educação Nacional**. Pará: Tavares Cardoso & Cia. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906
- _____. A Linguagem Popular Amazônica, 48-56 e 86-93. Revista Amazônica. Belém-PA, 1883.
- _____. **A Linguagem Popular Amazônica**: Palavras de Origem Tupi-Guarani usadas pela gente amazônica e em prática corrente na região. Revista Amazônica, n. 6. Belém- PA, 1883, p. 135-142.

_____. **A Pesca na Amazônia.** Ed. Universidade Federal do Pará, Rio de Janeiro, 1895.

_____. **As Populações Mestiças na Amazônia.** Revista Amazônica, n. 1, p. 68-75. 1884.

_____. **Primeiras Páginas.** Belém: Gutemberg. 1878, Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1894.

_____. **Cenas da Vida Amazônica.** Belém-PA: EDUEPA, 2

A aventura errática de um editor

Abílio Pacheco de Souza

Dos inquietos caminhos

Uma das minhas inquietações sobre o trabalho do editor no que se refere à academia, à universidade ou à pesquisa em Letras, emergiu quando eu comecei os estudos sobre tradução. Tais estudos ocorreram em leituras dos textos clássicos sobre tradução de Walter Benjamin (*A tarefa do tradutor*), Jacques Derrida (*Torres de Babel*) e Paul De Man (conferência “Conclusões: ‘A Tarefa do Tradutor’ de Walter Benjamin”), juntamente com membros dos grupos de pesquisa *NARRARES*, *ESPEHRI* e *Tradução e Memória*¹. Pelos autores citados, logo se pode notar que o enfoque dos grupos se destinava a uma preocupação maior com a Filosofia da Tradução que com a Prática da Tradução. Mesmo assim, questões de ordem prática vinham à tona nesses debates, sendo as principais, a remuneração e o reconhecimento do tradutor. Não poderiam faltar os ingredientes recorrentes nestes debates como a fidelidade e a invisibilidade.

Eu saía destes debates com uma profusão de imagens sobre a invisibilidade do tradutor. Uma dessas imagens a professora Dra. Silvia Trusen vai explorar ao fazer a leitura do romance *Budapeste*, de Chico Buarque. Trusen aproxima o tradutor do *ghost whiter* em

¹ Coordenados respectivamente por: Professora Doutora Tania Sarmento-Pantoja, Professor Doutor Augusto Sarmento Pantoja e Professora Doutora Izabela Leal – todos da Universidade Federal do Pará. Eu já era integrante dos dois primeiros grupos.

geral e do protagonista do romance buarqueano em particular. Em sua análise, o encontro de *ghost whiter* narrado no romance salienta bem a melancolia pela invisibilidade do tradutor. Tradutor e *ghost whiter*, muito embora tenham realizado um ótimo trabalho, sempre têm seus nomes secundados pelo nome do autor. O *ghost whiter*, ao contrário do que ocorre com o tradutor, sequer tem seu nome revelado ou conhecido. Não revelado, não conhecido ou não divulgado, desta mesma forma ocorre com o editor.

Como eu iniciei esta minha aventura errática como editor?

No início da década de 90, antes de ingressar no curso de Letras, eu e Eliton Moreira, um colega de escola (que também era meu colega no curso para menores aprendizes do SENAI), principiamos a enviar cartas para os mais variados autores (escritores, poetas...) a partir de uma listagem com seis endereços que havia em um mural da Fundação Cultural Casa da Cultura de Marabá e dos endereços contidos em periódicos impressos ou xerografados que nós passamos a receber a partir destes seis. Conforme a quantidade de endereços foi aumentando, eu fui datilografando-os em pedaços de cartolina no tamanho A7² e cheguei a ter mais de 300 endereços organizados em uma caixa de sapatos.

Como nós recebíamos muito material (cartas, jornais, livros, revistas e fanzines), resolvemos nós mesmos também criar um fanzine que batizamos de **Estigmasia**. A ideia básica era romântica. O poeta como um misantropo (nós não conhecíamos nada desses nomes na época), marcado e alijado da vida social e “sia” de “poesia”. Eliton, além de escrever poemas, também cuidava da parte visual. O fanzine ganhou uma capa com um rapaz visto a partir do flanco esquerdo de costas, escrevendo numa folha com uma mancha enorme no papel. A imagem seria a mesma em todas as demais

² Alguns termos que uso no texto como tipos de papel, formato e técnicas de impressão eram-me desconhecidos até mais ou menos 2005. Portanto, “A7” não integrava meu vocabulário da época.

edições (exceto nas duas impressas em gráfica). O nome do fanzine ganhou uma explicação bastante elaborada enviada por Ricardo Alfaya, que era o mais árduo colaborador nosso e também de inúmeros outros periódicos alternativos da época.

Mas, afinal, o que é fanzine?

Eu considero a geração fanzine ou geração xerox como a geração intermediária entre a geração mimeógrafo da década de 70 e a geração blog do início dos anos 2000³. Na década de 90, havia uma quantidade significativa dessas publicações alternativas, marginais, literárias... espalhada por todo o Brasil (a gente conhecia fanzineiro literário da Argentina também, mas a grana não dava para manter a correspondência). A geração fanzine de certa forma é também a geração esquecida pela historiografia literária brasileira.

Em um dicionário, encontrei a seguinte explicação para o verbete “fanzine”

Fanzine é a aglutinação de fanatic magazine (expressão da língua inglesa que significa "revista de fanático"). É, portanto, uma revista editada por um fã. Trata-se de uma publicação despreziosa, eventualmente sofisticada no aspecto gráfico, podendo focar assuntos como histórias em quadrinhos (banda desenhada), ficção científica, poesia, música, feminismo, vegetarianismo, etc.

No Brasil, o termo fanzine é genérico para toda produção independente. Houve uma distinção entre fanzines (feitos por fãs) e produção independente (produção artística inédita), mas a disseminação do termo "fanzine" fez com que toda a produção independente no Brasil fosse denominada fanzines.⁴

Henrique Magalhães (1993) em seu livro, *O que é fanzine?*, no capítulo da apresentação do livro, afirma que define ou classifica

³ Vale dizer que me refiro ao pool dos fanzines literários que assisti e do qual fiz parte, pois fanzines no Brasil existem desde a década de 60 e também relativos aos outros nichos temáticos. Como Explica Henrique Magalhães em seu *O que é Fanzine?*, havia fanzines de ficção científica, música e de orientação política.

⁴ Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Fanzine>> Acesso em: 05/08/2019.

fanzine “como uma publicação informativa produzida por fãs e dirigida aos aficionados de determinada arte ou hobby” (1993, p. 08). O fanzine é uma revista marginal e alternativa, principalmente pela “forma de produção, veiculação e divulgação” (1993, p. 14). Uma característica forte dos fanzines é “o intercâmbio nacional entre grande parte dos produtores de fanzines” (1993, p. 24) e o incentivo para que outras pessoas criem seus próprios zines. Seus editores são em geral jovens, que não auferem lucros ou ganhos, e os quais centralizam todo o processo “editorial”. Por causa de dificuldades econômicas, a maioria dos fanzines tinham poucas edições.

O trabalho de Henrique Magalhães (1993) apresenta o estudo dos fanzines apenas até a crise dos fanzines no Brasil com o “Plano Cruzado”. Eu e Eliton iniciamos nosso fanzine na mesma época em que surgiu o Real. Certa estabilidade econômica e a ajuda dos nossos leitores (que nos enviavam selos para ajudar nas postagens) colaboraram para que nosso zine pudessem durar 12 edições fotocopiadas e 2 impressas. Acredito que cerca de meia centena de fanzineiros com os quais nos correspondíamos no início da década de 90 e quase 100 quando interrompemos nosso trabalho de fanzineiros, missivistas e pseudo-ativistas literários também encontraram certa tranquilidade econômica na época. Todos trabalhávamos de modo muito semelhante, sendo que nós aprendíamos com aqueles que já estavam produzindo fanzines já há algum tempo.

Tecnicamente, os fanzines literários da década de 90 eram publicações feitas em cópias xerox em papel A4 dobrado ao meio. Geralmente em 2 folhas que resultavam em 8 páginas. O principal motivo para este formato era o peso, pois as duas folhas pesam menos de 10 gramas (cerca de 4,70 cada⁵). Assim o *fanzine* poderia

⁵ Os pesos das folhas de papel conforme a medida podem ser vistos em <http://www.tamanhosdepapel.com/pesos-de-papel.htm>. Alguns fanzineiros faziam suas publicações com 16 páginas e uns poucos usando papel A3 com 4 ou 8 páginas. Claro que existiam informativos impressos com os quais nos correspondíamos, que também nos serviam de inspiração e que eram praticamente iguais aos fanzines com a diferença de serem impressos e/ou com colaboradores mais

ser apenas dobrado, envolto por uma sinta e enviado como impresso de 1º porte nacional, a categoria de postagem mais barata dos correios (com exceção da Carta Social⁶). A maioria dos fanzines faziam a matriz de um modo um tanto rústico. Datilografávamos, xerografávamos reduzindo, e montávamos recortando e colando⁷. A intenção era publicar nossos trabalhos (poemas, desenhos, tentativas de poemas visuais), mas também divulgar e agradecer livros, periódicos e outros fanzines que recebíamos – era quase uma obrigação o fanzine ter um espaço de “recebemos e agradecemos”. Alguns colaboradores mandavam folhas com poemas, pequenos contos e poemas visuais já reduzidos.

Estigmatiasia era, portanto, o fanzine literário no qual publicávamos basicamente poemas e poemas visuais enviados por colaboradores de vários lugares do Brasil e selecionados por mim e pelo Eliton – ambos à época estudantes secundaristas. O fanzine teve 12 edições xerografadas e duas edições impressas em gráfica (a última saindo sem data de publicação). Muitos fatores serviram para que nós não déssemos continuidade a essa atividade, mais ou menos a partir de 1996-7, mas a principal delas foi o ingresso na vida adulta, incluindo aí faculdade, casamento e emprego.

A edição do fanzine **Estigmatiasia**, o contato com autores, as respostas sinceras às nossas produções e também as críticas que recebemos, por exemplo, quanto a seleção dos textos das edições, além das leituras dos mais variados fanzines, periódicos e dos livros que recebíamos e líamos com muita voracidade foram muito

renomados. O principal deles era *Blocos*, de Leila Miccolis e Uhracy Faustino. Havia também *A cigarra*, de Jurema Barreto de Souza, que começou xerografada em 1982, mas na década de 90 era impresso.

⁶ A carta social existiu até ano passado e custava R\$ 0,01 (um centavo). Nós também usávamos essa modalidade de correspondência para enviar divulgação para novos leitores solicitarem nosso fanzine em troca unicamente do envio de selos.

⁷ Quando o advento da informática foi aos poucos se tornando realidade, nós protagonizamos as mais variadas situações cômicas. Uma vez conseguimos com um amigo digitar e imprimir as colaborações que vinham manuscritas. Ele disse que o Word simplesmente era a folha do papel e depois era só apertar no ícone da impressora. Digitamos na formatação padrão do seu Word e imprimimos tudo em fonte 8. Quando nos perguntou porque a letra tão pequena, dissemos que ia dar muito trabalho digitar tudo novamente.

importantes para nossa formação naquele momento. Este é um dos elementos mais importantes para o início desta minha aventura errática de editor. A outra foi a tentativa de transpor a autocrítica com minha própria produção para o contato com os autores com os quais tenho trabalhado nos últimos 7 anos. Entre o fim do **Estigmasia** e meu retorno à vida literária foram quase 12 anos⁸.

O retorno a minha aventura errática como editor

Retomo minha aventura errática de editor mais ou menos em 2010, motivado pela publicação de meu primeiro livro com edição gráfica e pelo êxito da publicação da *Antologia Literária Cidade* cuja ideia era publicar um volume com vistas a ser lançado na Feira PanAmazônica do Livro em Belém, em 2009, mas a demanda de autores (mesmo para uma publicação cooperativada) extrapolou os limites do projeto de um volume, de modo que foram publicados 3 volumes com mais de 100 autores de vários estados brasileiros, além da participação de 3 brasileiros residentes fora do país.

Por esse tempo, eu já havia terminado meu curso de Graduação em Letras, além de uma especialização, bem como do Mestrado. Claro que esta formação me trouxe algum repertório para trabalho que doravante iria desenvolver. Repertório de leituras, análise, críticas, etc, mas vale lembrar que o curso de licenciatura em Letras não é um curso de formação de escritores, nem de críticos literários, muito menos de editor. Ao me entregar a essa atividade, segui por conta própria (juntamente com Deurilene Sousa, também formada em Letras e com Mestrado na área) fazendo um caminho de erros, muitos erros, muitas tentativas, e alguns acertos. É risível pensar que ao iniciar esta aventura errática, eu sequer sabia os nomes de papéis, formatos, fontes especiais (exceto aquelas básicas

⁸ Além do **Estigmasia**, eu editei sozinho outro fanzine chamado **Mosaico**. O nome era por causa do processo semi-artesanal de colagem. Também organizei, sozinho ou junto com Eliton Moreira, concursos literários, organizamos antologias xerografadas e ainda publicamos alguns livros individuais de modo semi-artesanal, inclusive um dele e um meu.

de Word), não sabia como funcionava uma gráfica, etapas de produção do livro na mesma, problemas que as diferenças de cores poderiam causar entre o que se vê na tela e o que de fato sai no papel, etc.

Para além de algumas leituras e buscas em sites (quase nada na internet existe para quem quer se meter nisso), bem como dos inúmeros erros neste processo, também foram importantes muitas pessoas que passaram por meu caminho e me ajudaram a compreender algumas coisas. Dentre eles, o então responsável pela gráfica da UFPA, senhor Palheta, e o proprietário da Gráfica Super Cores, senhor Frota, ambas localizadas em Belém.

Nos primeiros dois anos, entretanto, a LiteraCidade ainda não exista e nós utilizávamos o ISBN da editora de um amigo. Somente a partir de 2011 foi registrada a editora, emitido CNPJ e registro na Biblioteca Nacional. Nestes primeiros anos, trabalhamos principalmente com a organização de antologias cooperativadas, antologias originárias de concursos literários e publicações de livros individuais como autopublicação. Pouco a pouco, avançamos para publicação de livros individuais originários dos concursos literários que organizamos, sem custos adicionais para os premiados e, apenas há três anos, resolvemos fazer as publicações individuais por nossa conta e risco, publicando inicialmente livros de dois jovens escritores promissores: Luks Ramos, de Santos-SP, e Samantha de Sousa, de Igarapé Açu-SP. Após a publicação das obras desses autores, seguimos para um projeto de publicação em série intitulada *Sementes Líricas*⁹.

Desde o início, tínhamos em mente que o editor não pode ser apenas um mediador econômico entre o autor e a gráfica, nem de um empresário do livro (sempre nas correspondências dizíamos que nosso trabalho era muito mais de diletantismo que de

⁹ Sobre a coleção *Sementes Líricas*, eu explico melhor num artigo ainda inédito, mas que pretendo publicar não sei se em breve ou apenas após a conclusão da meta de 300 títulos a serem publicados. As características da presente publicação inviabilizam parcialmente explicar melhor a dinâmica da série.

empreendedorismo), nem muito menos de um publicitário e divulgador do trabalho do autor (também porque não acreditamos numa proposta literária de vender milhões e fazer “best-sellers”), mas o que mais nos importava e nos importa no trabalho de editor era e é exatamente o de trabalhar o original junto com o autor, visando melhorá-lo esteticamente (muito embora isso possa ser bastante movediço e pudesse merecer uma explicação enorme).

Em outras palavras, o trabalho editorial que nos interessa e que temos em mente para este relato¹⁰ é o de agir como um “mestre da tesoura”, como Marina Delfini chamou os editores num texto publicado na revista *Bravo*, nº 144 de agosto de 2009. Segundo ela, estava chegando ao Brasil uma “escola americana” editores “intervencionistas” de livros. Mesmo livros literários passavam por este processo de leitura e sugestões dos editores. Processo que pode resultar numa relação não muito pacífica entre autor e editor. O livro em questão *We talk about when we talk about love (Sobre o que falamos quando falamos de amor)*. O autor, quando o livro foi lançado, foi aclamado “como o principal expoente da escrita minimalista americana” (DELFINI, 2009, p. 68). Foi Lish, entretanto, quem fez mudanças que reduziram o original, a ponto de um conto de 30 páginas ter sofrido cortes que o reduziu à metade. Em todo o livro, “as alterações feitas [por Lish] incluem mudanças de títulos, fragmentação do texto por meio da pontuação, aumento da oralidade e até reformulação dos finais das histórias que ficaram mais abruptos e lacônicos” (DELFINI, 2009, p. 68). O problema da intervenção do editor veio à tona mesmo, porque o autor guardou os originais não alterados e em 2009, 21 anos após sua morte, a primeira versão (sem a “tesoura” do editor) foi publicada.

No Brasil, um dos exemplos citados por Delfini (incluindo a transcrição de um trecho nas duas versões: a do autor e a modificada pelo editor) foi no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. O

¹⁰ Mesmo que os papéis de mediador e de empresário não sejam totalmente abandonados – é preciso pagar o leite das crianças, as contas muitas, impostos e os custos do próprio suor.

romance teve a publicação adiada por cerca de um ano porque os leitores do original: “os editores Luiz Schwarcz e Maria Bender, o escritor Raduan Nassar, o crítico Dav Arrigucci Jr. e Ruth Lanna, mulher de Hatoum apontaram, entre outros elementos estruturais, que o narrador carecia de mais desenvolvimento” (DELFINI, 2009, p. 71). Maria da Luz Pinheiro de Cristo analisou os 24 manuscritos originais do romance de Hatoum em sua tese de doutorado defendida na USP¹¹.

Editores, enfim, “cortam, mas não fazem só isso, [eles] também reescrevem, mudam títulos, alteram personagens [...] mexem e, muitas vezes, salvam os textos dos autores” (DELFINI, 2009, p. 68), mas não podem ser considerados coautores. Como afirma Paulo Roberto Pires, escritor e editor, deve-se considerar primeiramente o trabalho do artista que teve a ideia e criou as situações, ao passo que o editor apenas resolve problemas eventuais. Para nós, a melhor definição de editor neste sentido que temos em mente, foi apresentada por Jacó Ginsburg, num depoimento intitulado “Um livro é muito mais que um autor”. Para ele, uma editora:

É um sistema de relações, que se destina a produzir uma certa obra. Esta obra, no plano editorial, não é só o texto do autor; o manuscrito do autor é uma potencialidade. Da mesma forma que uma peça de teatro não é apenas o texto do autor; porque a obra teatral só existe quando é realizada em cena, o texto é apenas uma potencialidade da obra. Um livro é muito mais que um autor, porque incorpora um trabalho tremendo de uma equipe. E não é um trabalho só de materialização”. (GINSBURG *apud* AMORIM, 1989, p. 54)

Timidamente, nós tentávamos fazer certas interferências nos livros que nos chegaram para publicação individual. O primeiro

¹¹ CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*. 2005. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

deles, cuja autora nos permitiu e nos incentivou bastante no trabalho de edição foi *Íntimos e Diáfanos*, de Silvana Sousa Barros, em 2011. Entretanto, só voltaríamos a fazer um trabalho de edição com bastante afinco, pouca timidez e mais à vontade a partir do momento em que nós passamos a publicar por nossa conta e risco.

As errâncias

Os primeiros livros que resolvemos editar por nossa conta e risco foram originais enviados para o projeto *Sementes Líricas* (SL) e que nós resolvemos convidar para um projeto um pouco mais ousado, pois o SL tinha uma limitação técnica de padronização de formação e diagramação de capa e miolo, além de ser restrito a 32 páginas para os poemas. Para o SL recebemos 203 originais, 30 originais de autores diferentes foram publicados na coleção e cerca de 40 originais foram destinados a publicação por nossa conta e risco com outras características. Os demais 133 não foram publicados. Em todos esses livros, o original foi trabalhado junto com o autor, apresentando propostas para melhorar o original, conforme o nosso entendimento de publicação de valor estético, levando em consideração o nível de maturidade intelectual do autor.

Nossas propostas de intervenção mais comuns são:

- **A supressão de poemas.** Não apenas por questão de qualidade estética. Muitas vezes, o poema pode ser até melhor que os demais do conjunto, mas ele não “adere” temática ou formalmente aos demais ou à proposta do livro;
- **Mudança na ordem dos poemas.** Mesmo sabendo que o leitor comum de livro de poemas não lê o livro de capa a capa, acreditamos que o agrupamento dos poemas conforme temáticas (principal ou secundária) favoreça a unidade do livro e dê “uma liga” de um poema a outro.
- **Divisão do livro em seções.** Nem sempre isso é possível, mas quando sentimos que o livro pode ter um ou mais subtítulos agrupando poemas tematicamente, nós propomos ao autor o seccionamento e esperamos o resultado de sua opinião.

Todas as proposições acima são na organização global do livro. Além delas, também propomos mudanças microtextuais como a supressão de versos, a reescritura de um verso ou mais, a troca de palavras, a união de dois ou mais versos num só ou ainda a secção de um verso grande em dois. Como não fica nada fácil explicar as mudanças de um original para o texto publicado no que se refere às proposições globais, vou procurar me deter num exemplo de trabalho de edição microestrutural. Para tanto, vou utilizar um dos originais que foram enviados para a coleção *Sementes Líricas* mas que foi publicado fora do projeto da coleção numa publicação de 92 páginas, formato 16x23, para ficar mais vistoso.

Uma das errâncias

Os originais de *O Feminino em Movimento*, de Francisca Cerqueira¹², nos foram enviados para serem publicados na coleção *Sementes Líricas* com a ideia de que pudéssemos cortar quantos poemas desejássemos, a fim de ficar apenas a quantidade suficiente para a publicação no projeto, caso o original fosse aprovado. Entretanto, o livro já apresentava uma potencialidade a ser melhor explorada que numa publicação que cortaria mais de 50% dos textos. Além disso, o livro já trazia em si uma unidade formal e

¹² Síntese biográfica da autora publicada na orelha do livro:

“FRANCISCA CERQUEIRA, maranhense de nascimento, mora em Marabá-PA desde o início da década de 80. Professora, formada em Letras, escreve desde a adolescência, mas somente em 2002, ainda na graduação na Universidade Federal do Pará-UFGPA, publicou pela primeira vez, numa coletânea, tendo um poema selecionado em concurso: Antologia de Poemas da Associação de Escritores de Bragança Paulista/SP; Em 2012 foi agraciada com o primeiro lugar, na categoria poesia no I Prêmio Inglês de Sousa da Academia de Letras do Sul e Sudeste do Pará; Participa de várias coletâneas: Antologia Ao Marulhar do Tocantins-ed. LiteraCidade, Belém/PA (2013); Antologia Literária Cidade – vol. 9 - ed. LiteraCidade, Belém/PA (2013); Antologia Vozes do Sarau – editora DNA, Marabá/PA (2015). Em 2015 publicou o seu primeiro livro “Espelho dos meus olhos”, pelo Projeto Tocaiúnas da Associação de Escritores do Sul e Sudeste do Pará-AEESP, da qual é membro fundadora, e publica vários poemas em duas importantes publicações organizadas pela associação: a Antologia Rios (Di)Versos – ed. Literacidade (2015) e o Anuário da Poesia Paraense-2015 também pela ed. Literacidade. (Francisca Maria Cerqueira da Silva: francisca.cerqueira@gmail.com)”

Hoje, a autora é professora da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA.

temática, que demandava apenas alguns ajustes globais e uns poucos ajustes micro estruturais antes de enviar ao prelo¹³. Vamos, então, ao trabalho realizado.

Nos meses de setembro e outubro de 2015, foram trocados alguns *e-mails* com a autora, que se mostrou bastante receptiva às sugestões apresentadas, o que não significa que ela tenha acatado tudo. A ideia é de que o contato do editor com o autor seja profícuo para ambas as partes. Se o editor propõe que o livro seja dividido em 4 partes e o autor sugere para os títulos das seções termos relacionados à música clássica, e se o editor não domina o vocabulário, ora ele há de aprender algo novo¹⁴. Se o autor utiliza uma seleção vocabular para a metáfora nuclear do poema e tal seleção é relacionada a uma área do saber que o editor não domina, *idem*. Ou ainda, quando o editor percebe que determinada construção metafórica se desenha para um aspecto que o autor não tenha se dado conta... Enfim, diálogo. E, como pode-se notar na exposição seguinte, sem censura.

Os originais de *O Feminino em Movimento* apresentavam uma proposta de uma literatura especialmente dedicada ao debate em torno das questões femininas e/ou feministas. Portanto, não se tratava apenas de fazer interferências no sentido estético, mas também visando interagir com a proposta de engajamento apresentado. O original passou por alguma mudança estrutural a fim de favorecer a unidade, bem como foi seccionado em duas partes

¹³ Antes de levar para o *II Desleituradas* em Jacobina, nosso laboratório de errâncias. Como editor, eu perguntei à Francisca se poderia fazer a exposição desses bastidores. É importante dizer que a escolha de mostrar o trabalho de “tesoura” do editor utilizando o original do livro de Francisca Cerqueira deve-se ao fato de que as modificações realizadas foram mínimas. Não nos sentiríamos nada à vontade em mostrar um trabalho de bastidor, cujas modificações fossem demasiadas e os diálogos estabelecidos com o autor ou a autora pudessem causar algum tipo de constrangimento ou insatisfação para o mesmo. Por outro lado, também não faria sentido apresentar um livro que nos tenha chegado “redondinho” sem necessidade de proposição ou ajuste algum.

¹⁴ O exemplo não é de todo gratuito. Na conferência apresentada no *II Desleituradas*, na UNEB de Jacobina, foi apresentado o trabalho de bastidor realizado também no original de Ana Beatriz Cabral. O resultado foi o livro *Tocata e Fuga*, cujo índice apresenta os seguintes títulos de seções: *Prelúdio, Humoresque, Intermezzo Noturno e Apassionato*.

tendo como subtítulos: *Voz feminina* e *Do amor e outras sensibilidades*. Conforme eu explico no prefácio, a primeira parte com poemas mais engajados, de enfrentamento, com tom de manifesto ou *ethos* épico, e a segunda parte com “poemas ricos de um lirismo suave e aprazível” (PACHECO, 2016, p. 06).

Exemplo das errâncias

Todo o diálogo travado com a autora se deu por *e-mail* e por inserções feitas no arquivo de Word. Sempre costumo solicitar que os autores mantenham as anotações anteriores e justaponham as anotações seguintes de modo que o diálogo não seja apagado até o fim da interação no processo de edição. Isso favorece que eu me recorde do diálogo anterior e que também me auxiliou a manter um certo arquivo desses diálogos.

Aqui apresento dois exemplos, dos mais simples, de proposta de alteração no poema original, bem como o diálogo estabelecido com a autora até a versão final do mesmo.

Poema original:

<p>CASAMENTO</p> <p>Se for bom é bom...</p> <p>Se não for...</p> <p>Não me apetece manter qualquer coisa</p> <p>A qualquer custo...</p> <p>Minha individualidade</p> <p>Não tem preço!</p> <p>Ser submissa</p> <p>Obedecer</p> <p>Esse é meu avesso!</p>
--

Eu encasquei com o sexto verso e escrevi para autora

<p>Ou:</p> <p><i>Minha individualidade</i></p> <p><i>Eu preservo!</i></p> <p>[ou outra expressão. Infelizmente <i>não tem preço</i> vai lembrar comercial do master card]</p>
--

No arquivo de Word seguinte, ela me enviou o poema alterando o verso e dialogando com minha intervenção.

CASAMENTO

Se for bom é bom...
Se não for...
Não me apetece manter qualquer coisa
A qualquer custo...
Minha individualidade
Não serve ao escambo
Nem se põe preço!
Ser submissa
Obedecer
Esse é meu avesso!

Em negrito, os versos novos em relação à versão anterior

Comentário da autora:

“Tens razão.. (Veja... não encontro outra palavra que cause essa sonoridade que quero que fique (preço/avesso)... Mas acho que agora ficou bom)”

Mas nem toda modificação ou sugestão foi tão pacífica ou nem todas as modificações eram tão simples. Neste outro poema, minha proposta de editor era tornar o poema mais agressivo.

Poema original

SUBVERSÃO

Quem disse que a minha casa
Precisa de um ser masculino?
Ela consegue sobreviver sem esse acessório
Já bastam o sofá, a geladeira e o resto da mobília
Consegue até trocar lâmpada queimada...
Mas a minha cama,
Essa é uma peça da casa
Que teima em ser subversiva
Não gosta de solidão
Tem mania de masculinidades
E faz toda a casa
Sentir-se assim nessa inquietação!

Meu comentário a este poema e a sugestão de mudança dos dois primeiros versos. A expressão entre aspas é do prefácio do perfil de mulher **Lucíola**, de José de Alencar.

[tem horas que ser mais incisiva não é nada mal. Aliás, a poética de seu livro coaduna com isso. “Deixe que raivem os moralistas.”
Sugestão:
Quem disse que a minha casa
Precisa de um macho?]

Autora me respondeu: “Não quero mexer nesse poema. Gosto dessa dualidade - sincero, mas delicado - e da organização, etc. (Sua sugestão o deixaria agressivo)”. Eu concordei com ela. O poema ficou inalterado e escrevi-lhe: “realmente, [eu] tinha a intenção de deixá-lo agressivo, rrsrrs. Me empolguei.”

Para além desses, pelo menos mais uns 10 ou 12 poemas passaram por processos de inserções, sugestões de modificações. Esses bastam para que se possa ter uma pequena ideia do trabalho de burilador que o editor tem no trato com o original e o diálogo com os autores.

As errâncias não têm fim

Na primeira parte deste artigo, comentamos que, da mesma forma como ocorre com o tradutor ou com o *ghost writer*, o editor é aquele cujo trabalho subterrâneo ou de bastidor fica secundado ou encoberto pelo nome do autor. O editor, como alguém que trabalha o original do autor, ao contrário do tradutor, tem seu nome tão apagado que sequer aparece na página de créditos editoriais. Também ao contrário do tradutor, o editor – no sentido de alguém que trabalha o texto junto com o autor – não é objeto de estudo acadêmico, simpósios, GTs ou conferências. Espero que em breve outros editores também passem a relatar suas experiências e seus bastidores de trabalho. Logo, logo, pretendo apresentar outros trabalhos como este – com a anuência dos autores, é claro! Afinal, a

aventura errática de um editor não tem fim e – parafraseando uma expressão conhecida – por trás de quaisquer bons livros existe o trabalho de algum editor.

Sugestão de trabalhos para embasar melhor o trabalho:
http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/min_ofic/15.pdf

A construção do livro: princípios da técnica de editoração, de Emanuel Araújo (2019): <https://books.google.com.br/books?isbn=8586368857>

Quer publicar um livro? Descubra como!, de Ricardo Minoru Horie

Editoração: técnica da apresentação do livro, de Catarina Helena Knychala (1961)

Livros, editoras e projetos, de Jerusa Pires Ferreira, Jacó Guinsburg et alli.

Paratextos Editoriais, de Gerard Genette – Ateliê Editorial.

Referências

AMORIM, Sônia Maria de Amorim (Organizadora). **Editando o editor**: Jacó Guinsburg (V. 1). São Paulo, Com-arte, 1989.

CERQUEIRA, Francisca. **O feminino em movimento**. Marabá: LiteraCidade, 2016.

DELFINI, Marina. “Os mestres da tesoura”. IN: **Revista BRAVO!** Rio de Janeiro, Editora Abril nº 144, agosto de 2009. P. 68 a 72.

MAGALHÃES, Henrique. **O Que é Fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PACHECO, Abilio. Lirismo e empoderamento: a luta pode ocorrer com uma flor no cabelo. Prefácio. In: CERQUEIRA, Francisca. **O feminino em movimento**. Marabá: LiteraCidade: 2016. pp. 5-6.

TRUSEN, Sylvia Maria. Budapeste: leitura, tradução e melancolia. In: GUIMARAES, Mayara R. (Org.). **No meio-dia verde do agora**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, v. 1, pp. 151-158.

Literatura e arte na tela: Registros Audiovisuais da Produção Artística Paraense Contemporânea

Claudia Valeria França Vidal

Histórico do projeto

O campus universitário de Bragança da UFPA mantém, desde 2005, um projeto de extensão intitulado Audiovisual, centrado em explorar possibilidades de aplicação didática para a arte cinematográfica. Ao longo de sua existência, este projeto foi coordenado por diversos professores, cada um dos quais adotou uma abordagem diferente sobre o tema, indicada por um subtítulo. Em agosto de 2017, sob a coordenação da autora deste artigo, o subtítulo adotado foi “Letramento Literário e Fílmico e Ensino e Aprendizagem de Línguas e Culturas”, tendo contado com um bolsista e quatro alunos voluntários. Neste mesmo período, a autora iniciou individualmente uma pesquisa transversal sobre literatura e artes no nordeste do estado do Pará contemporâneo que resultou na produção de vídeos disponíveis ao público em um canal de internet.

Em maio de 2018, o canal Literartela¹ (Literatura e Arte na Tela) deixou de ser um apêndice do Audiovisual e se tornou oficialmente o principal produto de um projeto de extensão independente e homônimo, passando a contar com a bolsista

¹ O canal pode ser acessado pelo endereço: <https://www.youtube.com/channel/UCPmG7QTNfdHxLLos9GdBeHg>

Raélida Santos. Em janeiro de 2019, a coordenadora foi transferida para a Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte localizado no campus do Guamá em Belém, levando consigo o projeto. A proposta é dar continuidade às atividades de pesquisa e produção de material audiovisual já em curso.

Desde setembro de 2017, duas séries de vídeo-documentários têm sido realizadas, uma com escritores e a outra com artistas de outras linguagens (música, pintura, artesanato, etc), doravante ambos os grupos denominados de artistas. Os artistas biografados são todos nascidos no nordeste do estado ou aqui residentes e produzindo arte publicamente há, no mínimo, uma década.

O principal objetivo deste projeto é o registro das produções artístico-culturais paraenses contemporâneas. Os objetivos específicos são: 1) Registrar os artistas e suas respectivas produções em meio audiovisual; 2) Preservar a memória artístico-cultural paraense através do gêneros documentário; 3) Disponibilizar este material ao público em geral por meio da internet; 4) Promover o reconhecimento destas produções em sua especificidade enquanto formas de saber legítimas; 5) Fomentar a formação de graduandos em Letras interculturalmente competentes como previsto no projeto pedagógico do curso de Letras Língua Portuguesa do campus de Bragança.

A iniciativa atraiu atenção e teve sua importância reconhecida pela classe artística, tendo sido agraciada com um prêmio de honra ao mérito no XXXIV Baile dos Artistas em fevereiro de 2017. Além disso, o projeto foi assunto da edição de 22 de abril de 2018 do quadro Cultura Amazônica do programa Panorama Amazônico da TV Grão Pará.

Outros alunos e professores da faculdade de Letras, do programa de pós-graduação ligado a esta faculdade, do curso de biologia e, ainda, um professor de outra instituição também manifestaram interesse em estabelecer algum tipo de parceria com o projeto de produção de material audiovisual. Assim, a ideia de desvincular esta atividade e criar um projeto específico surgiu da

expectativa de envolver possíveis parceiros na efetiva realização das pesquisas e produção dos vídeos. Dos 18 vídeos produzidos enquanto o Literartela ainda era vinculado ao projeto Audiovisual, houve colaborações para a captação das imagens em *set*, a saber:

- Valorize o Artista Paraense: Seu Paixão – o também professor da FALE, Lorrán Tyson
- Valorize o Artista Paraense: Dayse Addario e Ziza Padilha – a doutoranda em Letras ligada ao PPGL da UFPA em Belém, Aline Costa da Silva
- Valorize o Artista Paraense: Especial de Natal – o graduando em cinema, Josimar Coutinho
- Em 4 vídeos da série Valorize o Artista Paraense (Cizinho, Cintia Ramos, Paulo Guedes e Arthur Espíndola) – a jovem Deborah Torres, filha da pesquisadora.

Houve ainda a colaboração do jovem Giovanne Souza para editar parte do segundo vídeo (Valorize o Artista Paraense: Milton Monte).

Como e porque o projeto surgiu

O primeiro artigo do PPC de Letras Língua Portuguesa do campus de Bragança prevê a formação de “professores de língua portuguesa e literatura, interculturalmente competentes, capazes de lidar, de forma crítica, com as linguagens, especialmente [mas não exclusivamente] a verbal, nos contextos oral e escrito conscientes de sua inserção na sociedade e das relações com o outro”.

Embora possam especializar-se e vir a trabalhar em outras áreas, a princípio, os graduandos do curso são preparados para trabalhar na educação básica. Daí decorre a importância deste artigo coadunar-se com o que dizem os PCNs de língua portuguesa do 3º e 4º ciclos acerca dos objetivos do ensino fundamental, que incluem “conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações” e “interpretar e usufruir das produções culturais, em

contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação” (BRASIL, 1998b).

A relação entre conhecer as produções culturais regionais e alcançar uma maior compreensão acerca da sociedade em que se vive também é discutida nos PCNs de temas transversais que afirmam que

Para entender o simbolismo das expressões culturais, é preciso entender a sociedade produtora daquela manifestação cultural. O produto cultural de um grupo não pode ser tratado como um fato isolado. Cada manifestação social fala diretamente do grupo que a produziu, de relações entre a visão de mundo, hábitos, costumes e valores da cultura à qual pertencem (BRASIL, 1997).

Eagleton (2011), ao discutir a literatura (o que pode ser extrapolado para outras linguagens artísticas), esclarece que, embora haja uma relação intrínseca entre esta e a sociedade, trata-se de uma relação das mais complexas. Ocorre que a ideologia de uma sociedade, a partir da qual a obra literária surge, é complexa, incluindo contradições em sua constituição, e “cada escritor tem uma posição individualizada na sociedade, reagindo a uma História geral a partir do seu próprio ponto de vista, decifrando-a em seus próprios termos concretos” (EAGLETON, 2011, p. 22). Isto se dá porque a obra literária, por mais verossímil e baseada em fatos que seja, é ficção, ou seja, “um discurso que informa do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele” (GREENBLAT, 1988, *apud* CHARTIER, 2010, p. 22).

Complexo também é o processo a partir do qual certas obras artísticas passam à posteridade enquanto outras são esquecidas. Assmann (2008) discute a diferença entre memória comunicativa, que existe pelo tempo em que permanecem vivas as testemunhas de um fato e aqueles que com elas interagiram (em geral, não mais do que três gerações ou cerca de noventa anos), e a identidade ou memória cultural, que perdura e é incorporada ao chamado patrimônio cultural de um povo. Entre os dois tipos de memória há

uma janela flutuante que se desloca através das gerações, permitindo que novas obras e artistas sejam incorporados. Esta janela é movida por certos agentes, dentre os quais se destacam “xamãs, trovadores, griôs, como sacerdotes, *professores, artistas, clérigos, estudiosos, mandarins, rabinos, mulás e outros nomes para portadores especializados de memória*” (ASSMANN, 2008, p. 122-123). Ademais, o autor esclarece que há “coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas” (ASSMANN, 2008, p. 119).

Tendo em vista a importância apontada acima dos professores como agentes de memória, é preocupante observar que predomina entre os professores de língua portuguesa em atividade no estado do Pará (como entre o público em geral) o desconhecimento acerca das produções artístico-culturais locais.

Este projeto, portanto, se justifica em função da necessidade de proporcionar uma formação acadêmica mais completa aos atuais graduandos e contribuir para a ampliação de conhecimentos dos profissionais de Letras já em sala de aula da educação básica, bem como, do público geral.

O referido desconhecimento possivelmente ocorre porque dentro do sistema capitalista (no qual o Brasil está inserido) as produções artísticas integram uma cadeia de relações que apenas começa com os artistas, passando em seguida às editoras ou curadores, posteriormente ao sistema de distribuição para só então chegar ao público (EAGLETON, 2011). Na ausência de um sistema de distribuição eficaz, a tendência é que estas produções tenham pouca visibilidade, circulação bem limitada e, conseqüentemente, baixa rentabilidade financeira para seus produtores. A conseqüência mais imediata disto é que, na impossibilidade de se sustentar a partir de sua arte, muitos artistas locais se veem desestimulados a continuar produzindo, abandonando estas atividades ou tendo de exercê-las no tempo livre de outras mais rentáveis, ou ainda se mudando para tentar a sorte em outras regiões do país.

Porém, o advento e difusão de uso de novas tecnologias nas últimas décadas trouxe consigo alternativas para romper a cadeia tradicional de distribuição ou, ao menos, para criar formas alternativas de visibilização. Recursos tecnológicos como blogs, websites, redes sociais e canais de áudio ou vídeo na internet têm sido cada vez mais utilizados a nível mundial, tanto por artistas iniciantes como por aqueles com carreira já estabelecida, para divulgar e até comercializar seus trabalhos. O resultado imediato é a maior visibilidade de suas produções, pois os materiais disponíveis na rede de computadores podem ser acessados de qualquer parte do mundo. O que isto representa em números para estes artistas, no entanto, é um assunto a ser explorado.

Estes mesmos recursos têm servido também ao meio acadêmico. Observa-se um número crescente de universidades, como por exemplo, a FAG, a UFMG e a USP, utilizando estes mesmos meios para divulgar suas pesquisas.

Foi daí que derivou a ideia da criação do canal Literartela em setembro de 2017, visando conjugar a pesquisa e a extensão ao se propor a mapear os artistas locais cujo perfil seja a partir de 40 anos de idade e/ou com no mínimo dez anos de atividade pública, documentando em vídeo seus testemunhos acerca de suas carreiras.

Realização dos vídeo-documentários

A questão logística – as dimensões do estado do Pará (1.247.955,238 km², segundo dados de 2017 do IBGE, sendo que para algumas localidades o acesso só é possível em pequenas embarcações) para uma equipe reduzida a uma bolsista e à pesquisadora trabalhando sem qualquer apoio financeiro para o deslocamento nem para aquisição de equipamentos –, conjugada à imensa quantidade de artistas em atividade na região, obrigam o projeto a limitar sua área de coleta de imagens à região nordeste do estado, mais especificamente à extensão entre Belém e Bragança. Ainda com relação ao recorte, observa-se empiricamente que é

natural que os artistas jovens e/ou iniciantes sejam pouco conhecidos, o que se supõe que não deveria ocorrer com outros mais experientes.

O processo de mapeamento e escolha dos artistas que se pretende entrevistar, geralmente segue o percurso de, ao se cogitar um nome, realiza-se uma pesquisa na internet por material já produzido acerca da carreira deste indivíduo ou grupo (alguns dos vídeos contam com dois, quatro e até seis entrevistados). Após a busca por entrevistas (escritas, para rádios ou em audiovisual), fotografias, blogs, páginas e perfis em redes sociais, determina-se a realização ou não do contato inicial com o criativo. Dado o perfil estabelecido para o recorte e as questões logísticas supracitadas, normalmente, dá-se preferência a artistas que não tenham (ou que tenham pouco) registro em audiovisual no qual falem de si. Ocorre, por exemplo, casos de artistas que possuem vários vídeos cantando, mas nenhum sendo entrevistado.

Em geral, o primeiro contato é feito por mensagem eletrônica (e-mail, Whatsapp ou Messenger). Explica-se ao criativo qual a natureza do projeto e se faz o convite a participar. Havendo interesse, a entrevista é combinada e, geralmente, realizada. Até o momento, cerca de 8 artistas declinaram e houve apenas três casos nos quais os indivíduos desistiram de participar após terem agendado. Houve também oito casos, nos quais os entrevistados gostaram da experiência a ponto de sugerir nomes e três ajudaram a estabelecer os contatos iniciais.

Quanto ao local, a maior parte das filmagens têm sido feitas nas residências dos entrevistados, porém, 8 destes vídeos foram feitos em seus ambientes de trabalho, 2 foram em salas da universidade e 4 na residência da pesquisadora.

O procedimento adotado tem sido filmar os depoimentos dos artistas sobre seus processos de formação enquanto artistas, suas produções e projetos em andamento e futuros. As entrevistas semiestruturadas seguem a metodologia de conduzi-los a recontarem aspectos de suas biografias que os influenciaram em

suas trajetórias artísticas/literárias, quais suas principais influências e seus projetos já realizados e em curso.

As perguntas são formuladas com base nos dados pesquisados previamente. Em geral, não se faz entrevista prévia, porém, para que o entrevistado se sinta mais à vontade, é costumeiro passar de trinta a sessenta minutos conversando com os entrevistados antes de iniciar a gravação. Nestes diálogos, normalmente, se explica qual percurso a entrevista seguirá e se esclarece possíveis dúvidas acerca dos objetivos e funcionamento do projeto.

Dada a ausência de apoio financeiro para a aquisição de material técnico, a maior parte das filmagens têm sido realizadas pela pesquisadora com recursos próprios, a saber: os 3 primeiros vídeos tiveram as imagens coletadas com a webcam de seu computador pessoal; os 3 seguintes foram realizados com seu telefone celular; e os demais, com sua câmera fotográfica Canon modelo SX520 HS montada sobre um tripé. Em 9 dos últimos 28 vídeos, houve auxílio de voluntários para operar a câmera. Apenas dois vídeos mais recentes tiveram suas imagens feitas por voluntários com suas câmeras profissionais. A captação de áudio é direta e realizada com os mesmos equipamentos de filmagem. Quanto à iluminação, a partir da quinta entrevista, tem-se utilizado, duas luminárias de LED portáteis quando necessário, dando-se preferência a utilização de luz natural sempre que possível.

É importante esclarecer que a pesquisadora vinha estudando há algum tempo sobre a teoria da linguagem audiovisual e que o projeto foi se delimitando a medida em que passou a experimentar o fazer prático desta linguagem. Isto explica porque os 5 vídeos iniciais têm um caráter tão pessoal, com a presença da pesquisadora em cena com os entrevistados. Sua presença é, ainda, evidenciada em uma introdução e uma conclusão nos primeiros 20 vídeos. Foi a partir do vigésimo primeiro, já na expectativa de que o projeto se tornasse autônomo e passasse a contar com uma equipe, que o uso deste recurso foi descontinuado. Daí em diante, aderiu-se à ideia sugerida por Lucena (2012, p. 61) “Julgo que o ideal seja manter o

entrevistador fora do quadro, deixando que sua voz surja quando o conhecimento da pergunta for importante para a compreensão da resposta”. Quanto ao posicionamento da câmera em relação ao entrevistado e o direcionamento de seu olhar, também recorreremos a Lucena (ibidem) “ficar atrás ou o mais próximo possível da câmera, na mesma altura, para que assim o entrevistado olhe para mim e para a câmera ao mesmo tempo, ou seja, fale diretamente com o espectador”.

As edições, realizadas no computador pessoal da pesquisadora ou no da bolsista, procuram manter a cronologia das vidas e carreiras narradas e um senso de completude das ideias. Na prática, isto significa que o material coletado é editado de modo a suprimir os excessos de hesitações, repetições e retomadas normais ao fluxo natural da fala, gerando vídeos de vinte a trinta minutos de duração. Na medida do possível, utiliza-se imagens de preenchimento, fotos, gravações de áudios e vídeos de arquivos pessoais dos biografados e/ou pesquisadas pela equipe em outras fontes, visando tornar o corte final mais bem documentado.

A escolha pelo gênero documentário com foco na entrevista se deve ao intuito de manter a objetividade científica acerca dos sujeitos pesquisados. Uma vantagem adicional é que este gênero pode ser produzido, ainda que com deficiências, por uma equipe e quantidade de equipamentos bem reduzidas.

A mencionada objetividade, no entanto, é relativa visto que, segundo Salles (2005, apud DEVOS, 2014 p. 6), a imagem cinematográfica documental [o mesmo vale para o vídeo] não se constituiria a partir do estatuto de verdade dos fatos que as imagens apresentam, mas a partir da realidade do encontro que as produz”. Ademais é importante lembrar que documentários – produtos resultantes do trabalho de escolhas de ângulos, iluminação, enquadramento, edição e montagem, característico da linguagem audiovisual –, como aponta Devos, “são produtos culturais com existência própria e eficácia no mundo, produtos de relações, mas também produtores destas” (DEVOS, 2014, p. 6).

Uma outra questão a considerar no fazer documental dentro das circunstâncias descritas (filmagens realizadas nas residências ou ambientes de trabalho dos entrevistados) é a ética na pesquisa, coleta e tratamento das imagens. Em entrevistas realizadas com equipes diminutas ou reduzidas a apenas entrevistador e entrevistado, como foi o caso de 68% das entrevistas realizadas até o momento, observa-se a propensão de se estabelecer uma relação pessoal e, por vezes, confessional diante da câmera. Se, por um lado, este clima é propício a garantir a naturalidade da fala, por outro, pode ocorrer de o entrevistado perder de vista que está sendo filmado e contar fatos que, além de fugirem ao objetivo da pesquisa, poderiam causar-lhe constrangimentos futuros. Estando no ambiente doméstico, também pode ocorrer de a equipe testemunhar conflitos familiares que só dizem respeito a vida pessoal do entrevistado.

Por isso, tendo em mente a discussão levantada por Nicholls (2010) sobre a responsabilidade do documentarista no tocante ao que se mostra acerca de um grupo ou alguém, tem-se o cuidado de procurar manter a discrição, não constrangendo os participantes com perguntas nem interferências inadequadas. Ademais, na montagem do corte final, busca-se fazê-lo de modo a que aquilo que é mostrado não lhes fira a imagem pública.

Dados e discussões

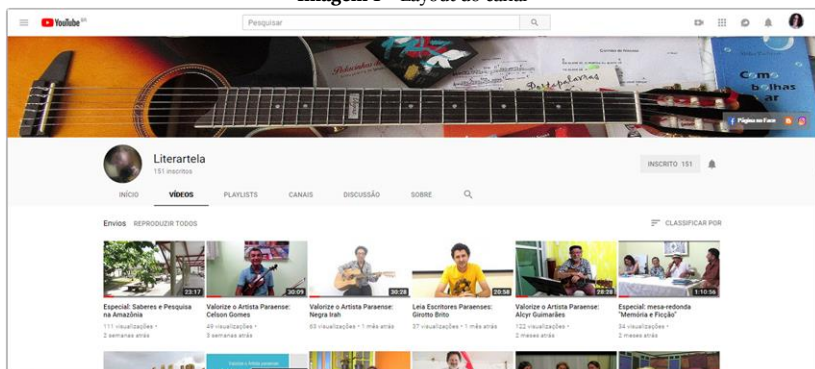
É importante esclarecer que, devido à origem do projeto (explicada na seção anterior), os primeiros 11 entrevistados foram pessoas com as quais a pesquisadora já mantinha contato pessoal em ambientes artístico-culturais. Somente após este período inicial, com um pouco mais de conhecimento acerca de técnicas de filmagem e uso de softwares de edição (adquirido através de um minicurso, estudo de livros e tutoriais, conversas com produtores mais experientes e muitas horas de aplicação do tradicional método

de tentativa e erro até alcançar os efeitos esperados), foi que a pesquisa começou a se expandir.

Entre setembro de 2017 e 15 de novembro de 2018, 33 vídeo-documentários foram publicados no canal, sendo 19 na série “Valorize o Artista Paraense” e 14 na série “Leia Escritores Paraenses”. Visto que alguns destes vídeos enfocam mais de uma pessoa, tem-se um total de 49 artistas mapeados e documentados.

Segundo dados fornecidos pelo Youtube (conforme as duas imagens abaixo), o canal Literartela teve até 15 de novembro 4,8 mil visualizações e alcançou a marca de 151 inscritos.

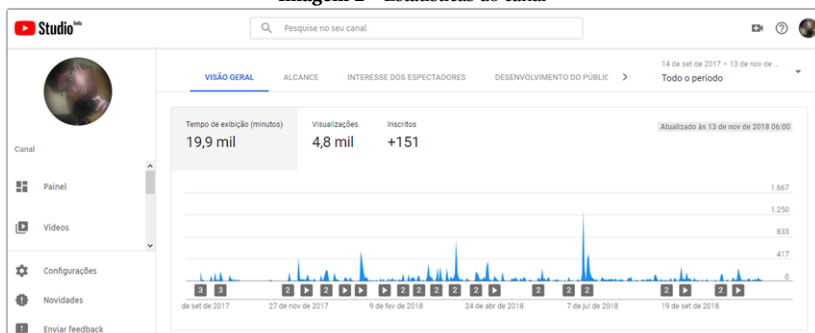
Imagem 1 – Layout do canal



Fonte:

https://www.youtube.com/channel/UCPmG7QTNfDHxLLosGdBeHg/videos?view_as=subscriber

Imagem 2 – Estatísticas do canal



Fonte: <https://www.youtube.com/analytics?o=U&ar=1>

É interessante observar que, embora o Brasil seja o local de origem de 66,4% das visualizações, 33,6% são de origens outras, como o Japão, a França, Portugal, os Estados Unidos e Singapura. Levando-se em conta que os vídeos não possuem legendas, estes dados sugerem que as visualizações de fora do território nacional sejam de brasileiros expatriados.

Para tentar problematizar estes dados, um questionário composto de quatro perguntas foi enviado no dia 15/10/2018 aos artistas retratados até aquele momento, e somente 21 deles responderam. As perguntas foram: 1) O que significou para você pessoalmente ter sido entrevistado pelo projeto?; 2) Quais suas impressões sobre o vídeo pronto?; 3) Você compartilhou o link do vídeo através de redes sociais? Caso positivo, saberia dizer quantas vezes?; e 4) Após a publicação, alguém lhe manifestou (oralmente ou por escrito) alguma impressão sobre o vídeo?

A primeira pergunta teve por objetivo verificar as expectativas que os entrevistados trouxeram para o encontro com a equipe, bem como sua percepção sobre aquele momento. Alguns qualificativos empregados nas respostas, como “legal”, “bom demais”, “um prazer”, “um privilégio”, “uma linda experiência”, “uma honra e alegria”, demonstram que aparentemente a experiência foi positiva para todos, e as palavras mais citadas foram reconhecimento (por 7 indivíduos) e valorização (por 4 outros).

A segunda pergunta visava apreender quais as percepções dos artistas acerca do uso de suas imagens nos vídeo-documentários. A qualidade da produção e da edição em si foram destacadas em 11 das respostas. O caráter do vídeo enquanto documento, ou seja, como texto audiovisual foi mencionado por 7 entrevistados e a energia ou clima estabelecido entre equipe e entrevistados durante as gravações por 5 deles.

A terceira pergunta partiu da suposição de que poderia haver uma relação entre o fluxo de visualizações e o compartilhamento direto do endereço eletrônico do vídeo em redes sociais. As respostas obtidas apontam que os vídeos mais acessados foram justamente

aqueles mais compartilhados pelos próprios artistas retratados através de mensagens de WhatsApp e/ou em suas páginas pessoais e/ou profissionais no Facebook. Neste último caso, pode haver, ainda, a questão da dimensão (em números) da rede de contatos de cada um.

Em resposta à quarta pergunta, embora quase todos tenham afirmado que receberam manifestações sobre os vídeos, na maior parte dos casos, estas limitaram-se a ícones indicadores de emoções positivas e a sentenças carinhosas curtas, pouco se podendo de fato apreender a partir destes dados. No entanto, três respostas destacaram-se:

Várias pessoas entraram em contato comigo, após o vídeo. Consegui contratos e fui até entrevistado pela TV NAZARÉ HD (Paulo Guedes)

O vídeo foi muito comentado! E esses dias, usado para apresentação em um concurso literário que estou participando. (Telma Cunha)

Sim. Uma amiga produtora de Santo André gostou do vídeo (e tb de outros do canal) e gostaria de reproduzir para passar numa TV local. Ela, entretanto, gostaria que o vídeo fosse remetido para ela com apenas 14 minutos. (Abílio Pacheco)

É importante ressaltar que estas respostas corroboram com a noção discutida na seção 2 de que documentários “são produtos culturais com existência própria e eficácia no mundo, produtos de relações, mas também produtores destas” (DEVOS, 2014, p. 6) e, portanto, uma vez publicados, estes materiais audiovisuais podem gerar desdobramentos positivos que embora tenham sido ocasionados por este projeto, o transcendem.

Considerações finais

O objetivo principal do projeto Literartela é o mapeamento e registro em linguagem audiovisual de artistas em atividade no nordeste paraense. A promoção de suas carreiras e uma

consequente ampliação de seu público, embora desejáveis, ultrapassam os modestos objetivos deste trabalho de pesquisa e extensão.

Ainda assim, o músico Paulo Guedes afirma que a publicação do vídeo-documentário trouxe uma repercussão positiva a sua carreira na forma do aumento do número de contratos pela visibilidade aumentada. Outro criativo, o ator André Marçal falou da ocasião da entrevista, ao leva-lo a rememorar seus percursos trilhados, como uma oportunidade de reflexão sobre suas próprias realizações.

Telma Cunha e Janete Borges, também relataram, posteriormente, terem sentido uma grande satisfação pessoal pela forma como se viram retratadas no produto final.

O canal completou um ano de existência em setembro e a atual edição do projeto tem previsão para ser concluída em abril de 2019. Os vídeos produzidos permanecerão disponíveis ao público. Seu impacto enquanto instrumentos auxiliares na movimentação da janela da memória individual para a cultural, será objeto para pesquisas futuras.

Referências

ASSMANN, Jan. **Communicative and Cultural Memory**. In: ERRL, Astrid, NUNNING, Ansgar (Ed.) *Cultural Memory studies: an overview and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. P. 109-118. Tradução de Méri Frotscher. (p. 115-127). Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%05B%05D=642&path%05B%05D=pdf>> Acesso em 24/02/2018.

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: pluralidade cultural, orientação sexual. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Secretária de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998b.

CHARTIER, Roger. **A História ou a Leitura do Tempo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DEVOS, Rafael Victorino. Arte e agência em documentários etnográficos. *In: Antropologia em Primeira Mão*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2014 - v.143, p. 5-20.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. São Paulo: UNESP, 2011.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: UNB, 2009.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. PAS - **Pesquisa Anual de Serviços**, 2017 [online]. Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/panorama>>. Acesso em 16?11/2018.

LUCENA, Luis Carlos. **Como Fazer Documentários**: conceito, linguagem e prática de produção. 2.ed. São Paulo: Summus, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5.ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2010.

UFPA. **Resolução n. 4246 de 21 de novembro de 2012**: aprova o projeto pedagógico do curso de licenciatura em língua portuguesa: campus universitário de Bragança. Belém: 2012.

Eneida nas tramas da memória e da militância política ¹

Eunice Ferreira dos Santos

Introdução

No conjunto da obra de Eneida de Moraes, escritora e jornalista paraense, destaca-se um número significativo de crônicas que expressam a vinculação dessa produção a sua militância político-partidária. Com o objetivo de mostrar essa articulação, foram examinados textos extraídos dos livros que compõem a trilogia memorialista de Eneida, a saber: *Cão da Madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962). Para consolidar a análise dos conteúdos e do discurso latentes no referido *corpus* de estudo, o enfoque crítico foi respaldado em bibliografia sobre: mulheres, literatura, militância e relações de gênero; relatos de informantes; e peças documentais localizadas nos arquivos da Delegacia da Ordem Política e Social (DOPS/ SP) e do Superior Tribunal Militar (STM/ DF).

A escrita de Eneida em algum lugar da história político-literária brasileira

O fenômeno literário memorialista abriu espaço, por ser menos sexista, à autoria feminina, sendo a crônica, neste sentido, uma forma narrativa promissora, embora considerada uma “literatura menor” pelo cânone oficial, e passível, segundo alguns teóricos, de se exaurir nas páginas dos jornais ou mesmo de livros.

¹ Versão preliminar deste artigo foi publicada na *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 32, Brasília, julho/ dezembro/2008(UNB - ISSN 1518-0158)

Contudo, as mulheres não deixaram de publicar suas memórias, apesar de ser uma criação literária que não as tornava/torna visíveis entre a produção dos consagrados escritores, ainda mais em se tratando daquelas que aliaram suas escrituras ao ativismo político.

No caso brasileiro, a militância político-literária das mulheres ainda é marcada por silêncios e rasuras históricas, seja pela incipiente bibliografia a respeito, seja pelas referências documentais subsumidas na sobrevalorização dada à trajetória do contingente masculino. Entretanto, ao exame da biografia de algumas escritoras² observa-se que vivenciaram, panfletária e literariamente, a guinada ideológica do marxismo, encontrando, desse modo, as frestas para veicularem suas ideias e se colocarem na vanguarda da ruptura dos paradigmas sexistas vigentes.

Entre essas ativistas, destacou-se Eneida de Moraes (1903-1971)³, jornalista e escritora paraense, mulher que rompeu, ou pelo menos afrontou, os padrões instituídos ao papel feminino de sua época, transitando em redutos marcadamente masculinos: a redação de jornais, a publicação de livros e a célula partidária. Seduzida pelas ideias socialistas na década de trinta, integrou-se ao discurso proletário quando este se fez uma motivação radical, produzindo e distribuindo material de propaganda e jornais de célula. Nos anos subsequentes até à década de 1970, participou efetivamente dos programas do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em razão dessa militância, sofreu inúmeras prisões e perdeu vários empregos.

A maneira de a escritora interpretar o mundo segundo sua opção ideológica, encontra-se registrada em sua vasta produção intelectual publicada em periódicos e livros – mecanismo que ela utilizou para veicular suas ideias em 50 anos de atuação no cenário

² A exemplo, entre outras, Pagu e Raquel de Queiroz.

³ Para aprofundamento dessa atuação, consultar: SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEM, 2009.

político e jornalístico-literário brasileiro (1920-1970)⁴. No conjunto dessa obra, há que se destacar um número expressivo de crônicas “militantes”⁵ de conteúdo ao molde das teses marxistas-leninistas, conforme registrado nos livros que compõem a trilogia memorialista da escritora: *Cão da Madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962).

Essas obras atestam uma escritura de autoria feminina explicitamente engajada na defesa dos princípios comunistas, tanto aqueles influenciados pelo Stalinismo quanto os resultantes dos debates pós-relatório Krushev. As crônicas revelam muito das dificuldades que a escritora enfrentou, porque transgrediu os códigos patriarcais para exercer sua opção política, para conquistar espaços e autonomia literária – a exemplo do que aconteceu com outras mulheres que também se infiltraram nos redutos masculinos, buscando desbloquear os interditos culturais ao seu gênero.

A conquista desse espaço público começou no Pará com tons literários e políticos, mas a rebeldia de Eneida teve um preço: romper o casamento, deixar Belém e os filhos, para fixar residência no Rio de Janeiro (1930) e alicerçar uma convivência intelectual e partidária com um grupo que a iniciou nas leituras sobre a filosofia marxista, conforme relata em Carta-Testamento de 1969: “[...] adquirir uma ideologia, tracei friamente o meu caminho e fui por ele, certa de estar certa...” A situação-limite consequente desse gesto é revisitada na trilogia citada, em recortes de memória sobre a práxis revolucionária que vivenciou, acreditando na construção de signos libertários e igualitários. E nessa crença, a sociedade imaginada é expressa em linguagem simples e em uma forma literária acessível “à grande massa”: a crônica.

⁴ Entre os anos 2000-2004, cerca de 5850 peças documentais (crônicas, reportagens, discursos, informações sigilosas etc.) foram reunidas e organizadas em coletânea digital (7 volumes em CD-Rom) pela autora desse artigo. Atualmente, esses documentos se encontram sob custódia do GEPEM, integrando o acervo do *Projeto Cultural Casa da Escritora Paraense* (CASAEP/GEPEM – Belém/PA).

⁵ Aproprio-me, aqui, da classificação de Constância Lima Duarte em seus estudos sobre Adalgiza Nery. In: *A crônica feminina brasileira*, 1995, p. 107-113.

O ideário comunista revisitado pela memória

Cão da Madrugada⁶

Coletânea de 29 crônicas, gestada durante o segundo governo Vargas e publicada em 1954. O título é uma referência simbólica ao caminhar gradativo dos “oprimidos” em busca da esperança, à medida que a madrugada significa a claridade que precede o nascer do sol; uma “nova era” para aqueles que “ não estavam de acordo com certos ruídos nem com o pisar de certos pés”. E por medida de ordem tática, na página de abertura do livro anuncia que não vai citar nominalmente os/as personagens.

O discurso é marcado por questionamentos sobre as perspectivas salvadoras da realidade histórico-social dos anos 50, conforme se depreende das crônicas: *Ouçam o Ruído dos Jacumãs* – alusão às precárias condições de vida da população amazônica, agravadas no período das enchentes: moradia, êxodo, fome; *Estão Matando um Homem* – denúncia a respeito da prisão e torturas sofridas pelo líder revolucionário Odúlio Barthe, envolvido numa insurreição contra o governo ditatorial de Morinigo, no Paraguai; *Cuidado, muito Cuidado* – referência às crianças vitimadas pelas granadas esquecidas nos campos de combate, durante a Segunda Guerra Mundial; *Lamentos por um Fracasso* – valendo-se da simbologia da primavera, contesta as medidas repressivas da Prefeitura do Rio de Janeiro contra vendedores ambulantes de plantas e flores; *Na Beira do Abismo, Samba* – defende a tese de que o rito carnavalesco, principalmente as músicas, representa a história social dos problemas brasileiros.

Na forma geral da narrativa de *Cão da Madrugada*, interpenetram-se o mundo real e o ideal: o primeiro é marcado por

⁶ MORAES, Eneida de. 1954. Os excertos e títulos citados neste item foram extraídos das páginas: 7, 14, 70,110, 113,127, respectivamente.

uma série ininterrupta de “agonias coletivas” à espera de soluções; o segundo, metaforicamente, gira em torno da luta pela liberdade e igualdade numa dimensão paradisíaca – tese também enfatizada em *Aruanda e Banho de Cheiro*.

Aruanda e Banho de Cheiro⁷

Representam o *locus* de rememoração do projeto político da cronista-militante:

[...] a primeira vez que li o Manifesto Comunista de Marx e Engels fui tomada de um entusiasmo tão grande que cada uma de suas palavras repercutia profundamente dentro de mim.

Essa opção nascia ao mesmo tempo em que o partido, seguindo os padrões de radicalização do ideário comunista em todo mundo, aderiu ao lema “classe contra classe”, à “proletarização”, ao “obreirismo” e a uma maior aproximação com a massa trabalhadora, colocando em crise a relação com os intelectuais. Para se afinar a esse discurso e provar que estava pronta para ser militante, Eneida começa a apagar os “resquícios pequenos burgueses” que herdara da mãe: “as belas joias que tive, perdi em casas de penhores na etapa em que encontrei o meu caminho; justamente no momento do qual me orgulho: o da escolha de um futuro”. Esse gesto de crença no modelo bolchevique marcou a pré-inscrição da aspirante comunista ao engajamento partidário, apesar de pertencer a uma família aristocrática e de possuir uma esmerada formação escolar.

As notícias dos conflitos da Revolução Constitucionalista incendiaram a imaginação de Eneida. Até ali, desempenhara a contento todas as “provas de iniciação” para que, oficialmente,

⁷ Livros republicados em 1989 pela Secretaria de Cultura do Pará em um único volume. Os excertos mencionados nesta página leem-se na seguinte ordem: *Banho de Cheiro*, 1962 (p. 72); *Aruanda*, 1957 (p. 84).

pudesse ingressar nos quadros do PCB: reuniões, panfletagem nas ruas e fábricas, catequese de jovens. Para a novata militante, São Paulo, politicamente dividido naquele momento, era o lugar ideal para agitação e propaganda junto às massas trabalhadoras, conclamando-as a lutarem pela organização de um governo operário. Nessa intenção, vai morar na capital paulista. Essa agenda e mais os anos anteriores de voluntariado no Rio de Janeiro a credenciaram ao ingresso oficial nos quadros do PCB, em 1932. A nova tarefa era atuar em um Aparelho localizado no Braz, onde atenderia pelo pseudônimo Nat e seria responsável pela recepção e distribuição de correspondências do partido, além da redação e distribuição de jornais e panfletos volantes. E nessa missão foi presa, conforme registro policial:

Eneida da Costa de Moraes (sic), conhecida agitadora comunista, possuía em sua residência um custoso mimeógrafo adquirido pelo ‘Socorro Vermelho Internacional’ e a ela entregue para confecção de boletins de propaganda subversiva-comunista. Ali foram encontrados centenas de boletins, já empacotados prontos para expedição, e muita correspondência do Partido Comunista.⁸

Considerada subversiva de alta periculosidade, foi colocada em uma “pequeníssima sala, sem janelas, sem ar, um depósito de qualquer coisa, pois os xadrezes estavam superlotados”. O único lugar por onde entrava uma réstia de luz era um buraco na fechadura da porta, através do qual os “tiras” a vigiavam:

ficava, então, noite e dia, esperando os olhos que me espionavam, dando em cada um deles uma espetadela com o dedo indicador. Quando ouvia o grito, exclamava: acertei o inimigo.⁹

Após quinze dias de contínuo interrogatório, foi levada a outro presídio de onde, por engano, saiu três meses depois. Refugiou-se

⁸ Cf. Prontuário n. 23.797 / Arquivo da Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS/RJ).

⁹ Cf. *Banho de Cheiro*, p. 78.

no interior paulista até voltar ao Rio de Janeiro por ordem do partido.

Nos anos subsequentes a essa prisão, envolveu-se em inúmeros eventos ativistas que antecederam a insurreição de novembro de 1935: comissão popular de inquérito, julgamento simbólico do líder integralista Plínio Salgado, comícios. E quando, no contexto brasileiro pós VII Congresso Internacional Comunista, surge a política de “frentes populares” que vai culminar na criação da Aliança Nacional Libertadora (ANL), Eneida engaja-se nas ações da União Feminina do Brasil colaborando na redação e distribuição de panfletos e jornais: “ [...] Minhas mãos não foram jovens nem mesmo no tempo da juventude total. Marchavam na vanguarda; agitavam-se incessantemente; nunca se pouparam”¹⁰. De certo, conforme registra Graciliano Ramos em suas *Memórias do Cárcere*, “[...] as mulheres formavam um organismo secreto, uma cadeia invisível a estirar-se pela cidade, portadora de informações, teciam a teia que mantinha ligados os conspiradores [...]”¹¹

Fracassada a revolução, entre os insurretos estava Eneida. Investigada pela Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, foi presa em janeiro de 1936, ficando detida no Pavilhão dos Primários¹² cerca de um ano e cinco meses. Desse período, ela conta fragmentos em *Aruanda*:

Éramos vinte e cinco mulheres presas políticas numa sala da Casa de Detenção [...] de dia, no verão, as paredes ficavam molhadas pelo calor; no inverno, as paredes ficavam úmidas e um frio de doer os ossos tomava conta de nossos menores gestos. De um lado e de outro da sala, enfileiradas, agarradas umas às outras, vinte e cinco camas. Quase presas ao teto alto, quatro janelas fechadas por umas tristes e negras grades [...] no dia em que, pela primeira vez,

¹⁰ *Aruanda*, p. 75

¹¹ Op. Cit. 1975, p. 282.

¹² Sobre detalhamento da cela onde ficaram as presas políticas nesse período, consultar: CASTRO, Maria Werneck de. *A Sala 4: a primeira prisão política feminina*, (1988); VIANNA, Lúcia Helena. *Mulheres revolucionárias de 30* (2002).

depois de muito e muito tempo, foi estabelecido o ‘banho de sol’ para os presos políticos, os tamancos subindo e descendo as escadas, os tamancos que afinal se libertavam dos cubículos escuros... pareciam a mais bela das canções escritas sobre Liberdade¹³

Incursa na Lei de Segurança Nacional, dessa prisão ela e outros insurretos saíram graças ao benefício de uma Lei chamada popularmente “Macedada”, assinada pelo então Ministro da Justiça José Carlos Macedo Soares.¹⁴ Sem emprego e sem dinheiro, uma das primeiras pessoas a quem pediu ajuda foi Eugênia Moreyra:

[...] ela resolveu vestir-me. Muito mais gorda do que eu, suas roupas ficavam nadando em meu corpo. Para não feri-la, andava assim mesmo; apenas um cinto conseguia manter o vestido no meu corpo. Um dia ela falou: - estás horrível. Saiu e comprou fazendas e ela própria costurou novas roupas, já agora feitas para minhas medidas.¹⁵

Fiel ao lema do “culto à personalidade”, clandestinamente e de forma curiosa, na crônica *Meu Amigo José* reverenciou o líder comunista Joseph Stalin, fazendo a seguinte alusão: “[...] o gato José veio para a minha vida como todos os outros acontecimentos. Este é um nome que sempre dou a homens de bem”.¹⁶ Entretanto, quando o Relatório Krushev denunciou os crimes de Stalin, provocando uma autocrítica dos programas do PCB considerados inadequados aos princípios marxistas-leninistas, Eneida, em entrevista de 1967, retifica o que dissera sobre o amigo José:

¹³ Op. Cit. p. 80 e 105.

¹⁴ Vale ressaltar que Eneida foi presa outras tantas vezes em razão de sua escrita política, sobretudo em períodos de comemorações cívicas para evitar que “panfletasse”.

¹⁵ *Banho de Cheiro*, p. 101.

¹⁶ A crônica *Meu Amigo José* foi publicada na coluna Encontro Matinal (*Diário de Notícias*, 1954) e republicada em *Aruanda*, 1957, p. 156 -165. Conforme relatos de Octávio de Moraes, filho de Eneida, para garantir o culto a Stalin e manter-se a salvo da repressão policial, a escritora guardava uma foto do líder comunista ainda menino.

[...] o mais é contar que tenho um gato e isto é coisa muito séria. Chama-se José. Aliás, chamava-se Joseph Stalin. Mas fiquei de acordo contra o culto da personalidade e, por isso, hoje José é apenas José.”¹⁷

Esta declaração define a opção da escritora pela facção, dentro do PCB, que defendia a superação do dogmatismo stalinista em favor de uma política de coexistência pacífica e coerente com a realidade brasileira de então.

Referências

ÁLVARES, Maria Luzia; SANTOS, Eunice Ferreira dos. Violência e política em “companheiras de Aruanda”. In: FERREIRA, Maria Mary (org.). **Os poderes e os saberes das mulheres: a construção do gênero**. São Luís/MA: EDUFMA, 2001, p. 367-375.

APERJ. **Arquivos das Polícias Políticas**: reflexões de nossa história contemporânea. 2. ed. Rio de Janeiro: FAPERJ, 1996.

CASTRO, Maria de Moraes Werneck. **A sala 4**: a primeira prisão política feminina. Rio de Janeiro: CESAC, 1988.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record /Rosa dos Ventos, 1997.

INVENTÁRIO DESPS. **Delegacia Especial de Segurança Política e Social**. 2^a. ed. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2002.

MORAES, Eneida de. **Cão da madrugada**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1954.

_____, Eneida de. **Aruanda**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1957.

_____, Eneida de. **Banho de cheiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

¹⁷ Cf. *A Província do Pará*, 3/9/1967.

_____, Eneida de. Autocrítica. **A Província do Pará**, Belém, 3 set. 1967. 2º. cad. p. 2.

MORAES, João Quartim; REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.). **História do marxismo no Brasil: o impacto das revoluções** (vol. 1). 2ª. ed. Campinas/SP: Unicamp, 2003.

PRONTUÁRIO n. 23.797. **Eneida de Moraes**. Fundo DESP/RJ. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1975, p. 282.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. **O documentário social em cão da madrugada: o caos e o cosmos** (Dissertação de Mestrado). Belém/PA: Centro de Letras/UFPA, 1994, 147 p.

_____, Eunice Ferreira dos. **Eneida de Moraes: militância e memória** (Tese de Doutorado). Belo Horizonte/MG: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 300p.

_____, Eunice Ferreira dos. **Eneida: memória e militância política**. Belém: GEPEM, 2009.

VIANNA, Lúcia Helena. Mulheres revolucionárias de 30. IN: **Gênero**, Niterói/RJ, v. 2, n. 2, p. 27-34, 2002.

**A morte e angústia na poética de
dois autores da literatura da Amazônia:
Plínio e Faustino**

*Geovane Silva Belo
Elionay Mota Santos*

Introdução

A Literatura da Amazônia, em especial a produzida na capital paraense, Belém, ainda ocupa um lugar não central na Literatura Brasileira, em que a presença/ausência destes escritores é questionada por críticos literários como Benedito Nunes¹. Paulo Plínio Abreu (1921-1959) e Mário Faustino (1930 - 1962) pertenceram ao conjunto de intelectuais composto por jovens escritores e críticos de arte, que se reuniam em Belém no Café da esquina da Praça João Alfredo com a Tv. Campos Sales ou no Café Central, anexo ao prédio do Hotel Central, na Avenida Presidente Vargas no centro da capital. Os encontros eram quase diários e regados à poesia, à crítica de cinema, música, pintura e teatro. Os jovens eram liderados pelo Professor Francisco Paulo Mendes², considerado um “fazedor de poetas”.

Desse modo, para compreender as aproximações temáticas e estéticas de dois poetas pertencentes a este grupo, este texto propõe

¹ Considerado um dos mais importantes críticos brasileiros, principalmente por estudos estéticos que relacionavam literatura e filosofia.

² Importante professor de Literatura dos colégios de Belém e na Universidade Federal do Pará no século XX, líder da geração do Café Central.

também um percurso biográfico pela história intelectual e pelas inclinações filosófico-literárias dos escritores. Plínio e Faustino apresentam um fascínio/espasmo pela morte, cujas imagens simbólicas evocam a natureza do ser. Fatidicamente, Plínio e também Faustino faleceram precocemente. O apoio teórico-metodológico desta pesquisa está sustentado na Literatura Comparada, com destaque para os estudos de Sanda Nitrini, e nas vozes de filósofos alemães que discutem questões existenciais do ser, como Martin Heidegger e Arthur Schopenhauer. Os poemas selecionados para este estudo são *Poema sobre a morte* (2005) de Plínio, do livro póstumo *Poesias*, publicado primeiramente pela Universidade Federal do Pará em 1978 e *Romance*, de Faustino, da obra *O homem e sua hora* (2002), cuja primeira edição se deu em 1955. Nas vozes poéticas, ecoa a representação da angústia do ser diante da finitude, que se metaforiza em elementos simbólicos como a água.

Esta pesquisa se insere não só no campo da análise do poema, mas também no da história literária e da história cultural, pois leva em consideração os diálogos poéticos e também outros gêneros como relatos e entrevistas de Benedito Nunes. A relevância do estudo está na possibilidade de aproximar/distanciar aspectos universais e existenciais na escrita literária de importantes autores do século XX.

A morte e a angústia do ser

O homem é efêmero ou eterno? Para o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2004), o ser-em-si é indestrutível, há apenas estágios de transformação da matéria, da qual sempre permanecerá a força motriz que se renova em cada novo ser. A racional percepção do ser diante da morte dá aos homens a certeza de que somos finitos, pelo menos como organismo individual dotado de consciência; e por outro lado, essa mesma razão combate o temor da morte por meio das doutrinas religiosas e filosóficas:

esta vida, pois, tem de valer como bem supremo, por mais amarga, breve e incerta que ela possa ser; [...] O conhecimento, ao contrário, bem longe de ser a causa do apego à vida, atua em sentido oposto; ele revela o pouco valor da vida e, combate, desse modo o medo da morte (SCHOPENHAUER, 2004, p. 26).

Porém essas doutrinas, se analisadas a fundo, são vagas quando tratam da morte, pois muitas delas afirmam a eternidade de uma alma que proveio de um nada (antes do nascimento). Schopenhauer (2004, p. 28) parte do princípio de que não deveríamos temer a morte, porque se não temos temor pelo tempo em que ainda não éramos, não devemos temer o tempo em que não seremos mais: “pois a infinitude *a part post* sem mim não será tão pouco temível quanto a infinitude *a parte ante* sem mim; com efeito elas em nada se distinguem, a não ser pela mediação de um sonho efêmero de vida”. Mas tememos a morte justamente porque possuímos o que ele chama de *Vontade de Vida*³, que nos torna necessitados de existência e duração.

Nesta concepção filosófica, a morte em si não é um mal, é apenas o cessar da consciência, portanto, possui um caráter imanente à subjetividade do ser. Assim, como para os simbolistas, o mundo “só é dado à percepção como representação: o mundo, pois, é puro fenômeno ou representação” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 13). A morte pode ser comparada ao sono, ao descanso a que o organismo sucumbe por fadiga, um alívio das funções cerebrais e que, portanto, é comum ao organismo como bem. O mistério que atribuímos à morte é dado por nossos próprios sentidos, pela nossa própria percepção da natureza:

Nós atribuímos uma eternidade e uma ubiquidade imediatas às forças naturais [...], das quais as durações efêmeras de suas manifestações fugazes em nenhum momento nos induzem ao

³ Termo usado por Schopenhauer para designar a força motriz da vida, como uma característica primária do ser, e que é desprovida de razão.

erro. Tanto menos, portanto, pode nos ocorrer considerar a cessação da vida como aniquilação do princípio vital, considerar a morte como desaparecimento completa do homem (SCHOPENHAUER, 2004, p. 32).

A morte, então, não seria a destruição completa da matéria, mas a transformação do seu estado e forma. Mesmo essa concepção, baseada na experiência da indestrutibilidade do nosso ser-em-si, não se pode apresentar como definitiva e última porque o nosso conhecimento dos fatos é sempre relativo.

Já Martin Heidegger, filósofo alemão, desenvolveu em sua principal obra *Ser e tempo* (2005) questionamentos acerca do sentido do ser. Não põe em questão o “conceito de ser”, posto que é indefinível, mas sim o “sentido do ser”. A partir da impossibilidade de definir o ser, surge a urgência de interpretação do sentido do ser. O elo perdido para Heidegger, na questão do ser, é o conhecer o ser não como resultado, como presente provindo de uma causa ontológica, mas como o ser em seu sentido próprio, que seria a ideia do *deixar-ser*, o objeto não preparado para um fim, mas contendo suas possibilidades em si.

Em *Ser e tempo* (2005), Heidegger entende a questão do ser como própria ao ente privilegiado, capaz de questionar o ser, o único que pode empreender uma compreensão do ser [*Seinsverständnis*]. Este seria, pois, o “*ser-aí*” [*Dasein*], um ente que existe imediatamente no mundo, presentificado. O termo *Dasein* está no centro da discussão deste filósofo em sua análise existencial do ser.

A “existência” é uma suspensão temporária entre o nascimento e a morte. O projeto de vida do homem tem origem no seu passado (em suas experiências) e continua para o futuro, o qual o homem não pode controlar. O projeto de sua existência está limitado ao nada onde vigora a angústia do *ser-aí*. A difícil compreensão da finitude levaria a uma liberdade para encontrar-se com a morte, um “estar preparado para” e um contínuo “estar relacionado com” sua própria morte.

Na filosofia de Heidegger, a angústia é o (re)conhecimento do ser diante da perda do sentido essencial de sua existência. Dentro de tal analítica existencial, identifica-se a decadência como uma fuga do homem de si mesmo, que decai no impessoal e no mundo das ocupações. A angústia é, de certa forma, uma fuga e indica-se como um elemento presente na disposição do ser-no-mundo. O homem passou a ser um mero instrumento da filosofia e da ciência, deixando adormecer o ser no sentido do *ser-aí*.

Para entendermos a angústia é preciso examiná-la. Primeiramente, não devemos confundi-la com o temor, embora ambos estejam muito ligados. O temor geralmente está relacionado a um elemento intramundano (existente no mundo); enquanto que para a angústia não podemos atribuir um elemento causador definido, o que ameaça, na angústia, não conduz a um dano, de fato, mas a uma imprecisão. Daí a noção do vazio existencial diante da morte, tão representado na literatura como um enigma/fascínio. Na angústia, todas as sensações em que o homem estava mergulhado se afastam, afundando em um “nada e em nenhum lugar”, e o homem então em meio às coisas paira isolado, e em nenhuma parte.

Aquilo com que a angústia se angustia é o “nada”, que não se revela “em parte alguma”. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma intramundanos significa que *a angústia se angustia com o mundo como tal*. A total insignificância que se anuncia no nada e no em parte alguma não significa ausência de mundo (HEIDEGGER, 2005, p. 250).

O homem se angustia por não conseguir se familiarizar com o mundo. Na verdade, tudo que existe como mundo palpável só pode levar o homem a um “nada” diante da questão existencial. Por isso o mundo, como propriedade, perde o seu valor e o indivíduo enquanto ser-no-mundo também. Resultando daí um desvio do mundo pessoal para o impessoal que, embora busque as respostas às suas indagações no “fora” de si, acaba se aproximando da *presença* como possibilidade de vir-a-ser-no-mundo. Assim, a angústia

pode ser considerada como uma abertura para o desvendamento da busca, e o “nada” a que ela conduz, como uma possibilidade de criação, que em Plínio e Faustino se dará por meio da poesia.

O angustiar-se abre, de maneira originária e direta, o mundo como mundo. Não é primeiramente a reflexão que abstrai do ente intramundano para então só pensar o mundo e, em consequência, surgir a angústia nesse confronto. Ao contrário, enquanto modo da disposição, é a angústia que pela primeira vez abre o *mundo como mundo* (HEIDEGGER 2005, p.251).

A angústia não está presente em todo ser, é um elemento que aproxima a *pre-sença* do que é originário no mundo-em-si, porque abre o mundo como possibilidade de revelação da existência, ou seja, abre o homem como ser-possível, segundo Heidegger (2005, p.252): “a angústia revela o ser para o poder-ser mais próprio, ou seja, o *ser-livre* para a liberdade de assumir e escolher a si mesmo”.

A angústia funciona como revelação do ser legítimo, e a liberdade como uma potencialidade, dela provém o impulso para o homem escolher a si e governa-se. Por isso, dos três existenciais: passado, presente e futuro. Heidegger privilegia o futuro, porque é esta projeção para o advir e o golpe da devolução no embate com a morte, que lá está, que o leva a pensar e à autoconscientização. O homem pode então introduzir esse conhecimento existencial no projeto de sua vida, e assim se apropriar da existência fazendo-a efetivamente sua, tornando-se autêntico, não mais um ente sem raízes.

O homem que se angustia persegue aquilo de que ele foge. Nisso reside a busca, a inquietação filosófica de Plínio e Faustino quanto às angústias do ser diante da morte.

Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino: trajetórias e confluências poéticas

O poeta paraense Paulo Plínio Abreu tornou-se timidamente conhecido em sua época. Alguns de seus poemas foram publicados

no *Suplemento Literário Arte-Literatura da Folha do Norte*. Os amigos que compunham o grupo do Café Central foram seus primeiros leitores e críticos. Seu único livro, *Poesias*, foi publicado pela Universidade Federal do Pará postumamente em 1978. Os poemas foram reunidos a partir de uma seleta feita pelo próprio autor, junto a alguns poemas inacabados, encontrados pelo Professor Francisco Paulo Mendes, organizador da primeira edição.

A poética de Plínio se volta para a noção de metapoesia e assume um caráter de vidência. Em alguns poemas, existe ora o uso inconsciente do símbolo, ora a tentativa de alcançar o sentido dos símbolos a que recorre. A poesia apresenta, então, uma intraduzibilidade da palavra com a qual o poeta vivencia um enigma. Não encontraremos um poeta preocupado em representar coisas factuais e o cotidiano do homem, mas volvido para o conflito do ser-poeta e do *ser-aí* que questiona a existência, principalmente fazendo uso de uma sensibilidade simbolista. Desta atitude de vidência, surgem as imagens que figuram a morte, como coisa real e abstrata, em uma afinidade amorosa e, contraditoriamente, como angústia do ser.

Paulo Plínio Abreu compartilhou leituras poéticas e filosóficas com Mário Faustino; ambos foram leitores de filosofia e literatura alemã, principalmente de Martin Heidegger e do poeta Rainer Maria Rilke, também lidos e admirados por outros integrantes daquela geração, entre eles, Haroldo Maranhão (1927-2004), Benedito Nunes (1929-2011), Max Martins (1926 - 2009) e Rui Barata (1920-1990).

Mário Faustino nasceu em 1930 no Piauí e mudou-se ainda criança para Belém. Em 1955, publica sua primeira e única obra de poemas, *O Homem e sua Hora*. Muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro em 1956, trabalha como docente na Fundação Getúlio Vargas (FGV) e no editorial do *Jornal do Brasil (JB)*. Entre 1956 e 1959, torna-se um crítico literário respeitado com a página "Poesia-Experiência". Benedito Nunes (1985, p. 7) o chama de "poeta da poesia". A poesia de Faustino se volta principalmente para a temática do amor e da morte, mas apresenta uma dimensão politonal, pois, esteticamente falando, recebe influências clássicas,

simbolistas e modernistas. Faustino apresenta em seus versos uma erotização translúcida pela morte. Os elementos simbólicos também sugerem uma dualidade do amor/morte como vidência:

A poesia de Mário Faustino é fonte inesgotável de exemplos de antevisões de sua morte prematura. Os títulos principais de seu livro *O Homem e sua hora* e dos poemas nele publicados revelam-se premonitórios. Entre eles o poema-prefácio de *O Homem e sua hora* [...] reúne, além dos presságios de morte, projetos de vida e obra, e anuncia os temas da poética faustiniana, inclusive a mais intensa e pungente alegria de viver e de transviver em busca de um Eros total (CHAVES, 2004, p. 49).

É possível encontrar muitas confluências entre Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino. Na trajetória intelectual, ambos fizeram parte do grupo modernista no Pará da década de 1950, o que possibilitou experienciarem uma cultura erudita, em contágio principalmente com a Europa, o que se deu, sobretudo, pelo distanciamento geográfico e cultural com outras regiões do Brasil. A rede de sociabilidade propiciou também que a literatura destes poetas assumisse uma concepção lírica e politonal, proveniente de influências não só modernistas, e que por esta razão ambos apresentam uma sensibilidade simbolista e seus versos refletem a metapoética como vidência, uma ressonância intuitiva e onírica diante da angústia do ser e da finitude. A angústia é também fascínio e enigma, em uma dimensão erótica e cósmica.

Segundo Ana Balakian (1985, p. 16) essa sensibilidade simbolista estava voltada para “a relação entre o mundo pessoal do artista, puramente subjetivo, e sua projeção objetiva”. É partindo de uma visão subjetiva que o artista conseguirá evocar novos sentidos para as palavras, não mais como meros signos, mas como símbolos sugestivos de uma realidade. É justamente nesse psicológico de recolhimento para o mundo interior e pensamento crítico sobre a linguagem que reside a sensibilidade simbolista.

Segundo Sandra Nitrini (2000), comparar é uma atividade crítica que compreende parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura. As confluências/diferenças na literatura não devem se voltar para o procedimento em si, somente interno e estrutural, e sim para um recurso de análise e de interpretação. Isto é, ao comparar, o que se empreende é um gesto de leitura. A comparação, deste modo, é um meio, não um fim.

Traços da escrita de Plínio e de Faustino

Em “Poema Sobre a Morte”, de Paulo Plínio Abreu, o símbolo da morte está associado à representação do mar como elemento líquido que possui uma ambivalência de receptáculo e matriz, ou seja, reflete-se nele a possibilidade de nascimento e de morte. Figura ainda neste elemento a visão do impacto da morte, que surge como um mistério, que é o mesmo do nascimento: o mistério da existência dentro de um determinado período de tempo. Para onde se vai, parece conter a mesma estranheza de onde se veio, e de onde veio toda a constituição do que pode se chamar de realidade existente. O fato de a morte vir dos mares só é possível por esse simbolismo da palavra *mar*:

Ela virá dos mares.
Sentiremos o mistério dessa atração irresistível.
Sentiremos o frio em que desabrochará essa flor maravilhosa
Que perdida no inverno era o destino informe e desconhecido.
Ela virá dos mares como as perdas aventuras
E será o convite fatal (ABREU, 2004, p.15).

Paulo Plínio sugere o momento da anunciação da morte, “sentiremos” como a sensação real, não o discurso do sentimento, mas a concretização da morte. Tanto que podemos verificar isso quando o poeta fala “sentiremos o frio em que desabrochará essa flor maravilhosa/ Que perdida no inverno era o destino informe e desconhecido” (idem). Atentemos para o símbolo do “frio”, que

aparece, em primeiro lugar, como sinestesia. A sensação da morte é gélida e onírica, surge como uma transcendência para o tempo do já-é. Tal compreensão é possível porque o frio representa a proximidade do fim.

Plínio compreende essa proximidade porque a morte, como conhecimento do indivíduo, é real. Schopenhauer diz que o conhecimento é um reflexo do objeto em si: “pois tão logo eu conheça, tenho uma representação” (2004, p. 58). Plínio sabe que o futuro objetivo surgirá, e que não será como no seu pensamento, pois o futuro subjetivo não é possível senão dentro de um imaginário.

O discurso do poeta, na tentativa de revelar a morte, busca no terceiro verso “sentiremos o frio em que desabrochará essa flor maravilhosa” o advento do mistério. A mulher relacionada à flor pode sugerir, não apenas uma beleza física, mas uma inigualável força erótica e cósmica. O “frio” será a ação translúcida do mistério. Este termo também se associa à vidência. Pois “ela”, metapoesia e enigma, estaria “perdida no inverno”, no “destino informe e desconhecido” que só os encantados e os místicos podem traduzir.

A associação de ideias presente nos dois últimos versos de “Poema sobre a morte” se estabelece a partir de um paralelismo do primeiro verso: “Ela virá dos mares”. Ai é tecida uma comparação entre a vinda da morte e às “aventuras perdidas”, cosmogônicas, como uma travessia para o nada, vindo do “fundo”, do desconhecido, a impossibilidade do ser-dito.

A imagem da água é a evidência do apontamento simbólico da poesia, o homem é aquele que está inevitavelmente próximo do mar, a água como deslumbramento do insólito, de onde emerge o corpo e a possibilidade da vida e da morte. Ligada à representação do mar, surge o sentido da morte como uma “viagem” ao desconhecido. As lágrimas, o lago, a fundura e a densidade lembram as sensações do homem que vivencia nas águas a face do enigma.

A dualidade amor/morte é a força-motriz do pensamento de Mário Faustino no livro *O homem e sua hora* (2002). Na poesia

Romance, a voz do poeta celebra a expectativa da vinda da morte como um sonho:

Para as festas da agonia
vi-te chegar, como havia sonhado já que chegasses:
Vinha teu vulto tão belo
Em teu cavalo amarelo,
Anjo meu, que, se me amasses,
Em teu cavalo eu partira
Sem saudade, pena, ou ira
(FAUSTINO, 29 p. 80).

Há um conjunto de elementos simbólicos que sugerem justamente a ressonância intuitiva e onírica. A poesia vidência personifica a fluidez do tempo em direção à morte, com seu “vulto belo”, “seu cavalo amarelo”. Nesta imagem mítica e encantada, o poeta-amante pode partir, prenhe de intimidade, “Sem saudade, pena ou ira”. O poema também ativa a conotação cósmica e erótica dos versos de Paulo Plínio. “Anjo meu” é o vocativo que supera o materialismo do mundo e coloca o ser no plano da transcendência. O simbolismo das imagens também alude ao mitológico Tântatos, filho da noite e irmão do sono, o ser mítico grego se apresenta montado ou alado e representa a morte a galope.

Era tão cálido o peito Angélico,
onde meu leito
Me deixaste então fazer,
Que pude esquecer a cor
Dos olhos da vida e a dor
Que o sonho vinha trazer.
(FAUSTINO, 29 p. 80).

Estes elementos “a cor dos olhos da vida”, “a dor que o sonho vinha trazer” são sucumbidos pelo fascínio do “peito angélico”. Esta fusão erótica do amor/morte reflete a aceitação do ser e o findar da angústia, em um heroísmo e transmutação do ser em um novo estado.

Tão celeste foi a festa,
 Tão fino o Anjo,
 e a Besta
 Onde montei tão serena,
 Que posso, Damas, dizer-vos
 E a vós, Senhores, tão servos
 De outra festa mais terrena
 – Não morri de mala sorte,
 Morri de amor pela morte
 (FAUSTINO, 29 p. 80).

A condição do ser supera o nada existencial e produz um enfrentamento do enigma, uma aceitação da finitude que se dá na fusão do “Anjo” e da “Besta”, montados serenamente. O poeta se lança como vidente e tradutor do mistério e, na dimensão translúcida, não mais é humano. Feito *outro* na “celeste” festa, declara a passagem para a morte como uma experiência de amor, a causa do seu morrer é o amor pela morte.

Conclusão

A *morte* constitui uma limitação da unidade originária do ser-aí, significa que a transcendência humana, o poder-ser, contém uma possibilidade de não-ser. Diz Heidegger: "o 'fim' do ser-no-mundo é a morte. Esse fim, que pertence à existência, limita e determina a totalidade do *Dasein*."

A angústia do ser se traduz em visão cósmica e erótica tanto em Plínio como em Faustino. O ser-aí é o ser-poeta, o ser em totalidade dentro do tempo; do ser presente em si, presente não só como uma condição temporal, mas também como essência, como sensação intraduzível e impossível de ser recriada, a coisa em sua integridade de ser. Por isso, a aparência do signo linguístico é personificada na palavra “Mar” e no “Anjo”, que pode representar o onírico, o mensageiro oculto, aquele que traz a mensagem; mas que não é a mensagem em si ou a ausência de compreensão da origem.

Dessa forma, o mundo presentido só pode se apresentar por meio de símbolos. A desconfiança dos poetas está na insolidéz desse mundo sugerido em oposição ao outro que permanece oculto. O mundo presentido está relacionado com a angústia que conduz a um nada, do qual nascerá a poesia. Esse nada criativo só é possível por uma estranheza do ser enquanto ser-no-mundo, de acordo com Heidegger (2005).

Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino se aproximam principalmente na ressonância intuitiva e onírica com que vislumbram a temática da morte como angústia do ser. O ser-poeta se lança, mesmo compreendendo a intradutibilidade da palavra, em um gesto mítico em que ressoam o erótico e o cósmico. Tornam-se poetas-amantes em que o nada se presentifica e em cujas vozes ressoam a angústia/fascínio do ser. O *ser-aí* é o ser-poeta diante do enigma do verbo e das cosmogonias da existência.

Referências

- ABREU, PAULO PLÍNIO. **Poesia**. 2. ed. Belém: EDUFPA, 2008.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CHAVES, Lília Silvestre. **Mário Faustino: uma biografia**. Belém: Secult; IAP; APL, 2004, p. 49.
- FAUSTINO, MÁRIO. **O homem e sua hora e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução revisada e apresentação Maria Sá Cavalcante Schuback; Posfácio de Emanuel Carneiro Leão. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- NITRINI, SANDRA. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**, 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, BENEDITO. **Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura do Pará**. Belém: Secult: Ufpa, 2012.

NUNES, Benedito. Poeta da poesia. In: FAUSTINO, Mário. **Os melhores poemas de Mário Faustino**/ seleção de Benedito Nunes. São Paulo: Global, 1985, p. 7-11.

SCHOPENHAUER, A. **Da morte, Metafísica do amor, Do sofrimento do mundo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

Falou-se pouco da concepção de Literatura Comparada. Deveria explorar as falas da Sandra Nitrini, para dar melhor embasamento no capítulo.

A floresta como espaço do fantástico em três contos de Inglês de Sousa ¹

Karla Menezes Lopes Niels

Considerações iniciais

Murilo Garcia Gabrielli (2004) defendeu a hipótese de que o caminho aberto pela produção de cunho fantástico de Álvares de Azevedo, a saber, *Noite na Taverna* (1855) e *Macário* (1855), teria sido obstruído pela ascendente literatura que seguia os moldes narrativos de um José de Alencar. De fato, o regionalismo iniciado pelo cearense, com romances como *O Gaúcho* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872), frutificou entre nós e ultrapassou as escolas literárias, gerando várias formas e cores para denunciar um “Brasil rural, provinciano e arcaico” (BOSI 2006, p. 141).

Diferentemente do que ocorre com seu antecessor, o paraense da cidade de Óbidos, Herculano Marcos Inglês de Sousa, alimentou seu regionalismo com os mitos e as lendas que lhe forneceu a região norte do Brasil. Foram os “causos”, isto é, as narrativas orais passadas por gerações a fio nessa localidade que lhe serviram de matéria-prima para a arquitetura de sua literatura “documental”. A narrativa oral é, sobretudo, imaginativa e recheada de sobrenaturalidades, mitologias e superstições, como bem sabemos. E é a partir das narrativas orais que muitos dos temas tomados de

¹ O presente trabalho constitui-se em um recorte de minha tese: NIELS, Karla. *Fantástico à Brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista*. 2018. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

empréstimo pelo gótico e, por conseguinte, pelo fantástico surgiram. Em sua seara fantástica, o paraense faz exatamente o mesmo.

Seus primeiros romances surgiram pouco antes do que se pode chamar de início da escola real-naturalista no Brasil. Em 1876, ano em que o autor finaliza o curso de Direito na Faculdade de Direito de São Paulo, publica, sob o pseudônimo de Luís Dolzani, *O Cacaulista e História de um pescador* pela Tipografia *Diário dos Sonhos* e, em 1877, *O Coronel Sangrado*, nos periódicos *O Constitucional* e *Revista Nacional de Ciências Artes e Letras*. Este último viria a ser editado em livro somente, em 1882, pela Tipografia *Diário da Manhã*.

Infelizmente, seus primeiros títulos não tiveram grande repercussão à época. Seria somente com *O Missionário* (1891) e *Contos Amazônicos* (1893), esses já editados em seu nome, que se tornaria conhecido, *a posteriori*, como autor regionalista. Lúcia Miguel Pereira (1973) e Alfredo Bosi (2006) vislumbram em Sousa um precursor do próprio Aluísio Azevedo, nome expressivo de nossa escola real-naturalista. Se seus primeiros romances o fazem contemporâneo dos regionalistas Visconde de Taunay e Franklin Távora, sua composição analítica à maneira de Zola revela um Naturalismo “repuxado até o limite” (BOSI, p. 193, 2006), que o aproxima do naturalismo azevediano. A despeito, no entanto, do rótulo de autor regionalista, em seu último título – *Contos Amazônicos* – Inglês de Sousa cria uma literatura não somente regionalista e naturalista, mas, sobretudo, universal:

A questão de se criar uma literatura não só regionalista, mas universal é evidenciada como fator importante na obra do autor de *Contos amazônicos*, sobretudo no que concerne às condições sociológicas do lugar em que, de acordo com Antonio Candido (1975, p. 114), a prosa brasileira surgiu “regionalista e de costumes”. Pode-se dizer que havia um grande desejo de retratar a topografia e de “externar” literariamente o espaço geográfico do país, sua paisagem, como uma representação de um cenário em que a vegetação exuberante e os animais aparecessem personificados, ativos e agentes, sem considerar como relevante a

geografia física, responsável pelo realismo presente na obra (FREITAS, 2013, p. 20).

De fato, nos *Contos amazônicos*, realismo e imaginação convivem de forma a gerar uma literatura que não somente documenta a memória de um povo, como relê as lendas e mitos que a engendram, além de se estabelecer um diálogo com o imaginário ocidental. Ademais, o ambiente em que transcorrem as ações, por seu exotismo, contribuem para a multiplicidade de sentidos que essas narrativas engendram.

Dos contos de *Contos Amazônicos*, consideraremos três deles: “A feiticeira”, “Acauã” e “O baile do judeu”. A escolha desses relaciona-se com o fato de comungarem entre si, além do cenário amazônico, a estética fantástica. No primeiro conto, um jovem tenente incrédulo acredita que uma feiticeira local seja apenas uma charlatã. No intuito de provar sua tese vai à casa da mulher, em meio aos cacauais, confrontá-la, o que conduz à trágica morte do jovem. O segundo conto narra a história da estranha menina Vitória, encontrada, numa noite de tempestade, às margens do rio e criada como filha adotiva pelo capitão Jerônimo. No casamento da irmã Aninha, Vitória aparece metamorfoseada em um ser monstruoso que rememora a lenda da Cobra-Norato. Já o terceiro conto, que se passa no período da cheia do rio Amazonas, narra a aparição de um estranho sujeito durante um baile ocorrido na casa de um judeu. O sujeito que todos pensavam ser Lulu valente revela-se um boto.

O espaço fantástico

O fantástico se configura a partir da hesitação comungada entre personagem e leitor acerca de naturalidade de um dado acontecimento narrativo e da manutenção da ambiguidade narrativa gerada inicialmente por essa hesitação². Nas palavras do

² Aqui consideramos o fantástico genológico e não modal. Para mais informações sobre o fantástico genológico consultar: NIELS, Karla. “O fantástico genológico: considerações teóricas e outras

teórico português Filipe Furtado, a narrativa fantástica seria a encenação da

manifestação meta-empírica conferindo-lhe um grau de verossimilhança tão elevado quanto possível, enquanto deixa a porta entreaberta para uma explicação racional que quase conduza à sua reintegração na natureza conhecida. Simultaneamente procura manter essa situação dúbia até o fim da intriga e transmitir ao destinatário do discurso a indefinição dela decorrente (FURTADO, 1980, p. 119).

Para que a tal indefinição de que fala Furtado seja alcançada, é necessária uma série de estratégias narrativas, em que a principal, a nosso ver, seria justamente a ambiência, o que confere à construção do espaço ficcional crucial importância para a deflagração do gênero. Nesse sentido, cumpre observar que, neste estudo, consideramos o espaço na sua relação com seu “conceito-irmão”, o tempo. (cf. AGUIAR, 2017, p. 20, 21)

Marisa Martins Gama-Khalil comenta que o americano Edgar Allan Poe “valoriza o espaço ficcional como base do efeito desencadeado pelo texto literário” (GAMA-KHALIL, 2012, p.31). De fato, Flavio García, a partir de uma citação de Filipe Furtado, ratifica que o grande legado do gótico ao fantástico foram justamente os “aspectos de ordem espaço-temporal” (GARCÍA, 2013, p. 100). Todavia, esse espaço precisa ser criado e descrito de forma a fazer o leitor duvidar de sua realidade frente à apreciação do evento dúbio deflagrado na narrativa. Daí a importância de um espaço verossímil, engendrado a partir da estética realista, mas que se apresente sem exageros. Diferentemente do discurso realista, o discurso fantástico não pode abusar da descrição física dos espaços sob o risco de se perder a tão necessária ambiguidade. Trata-se de uma arte de velar e desvelar, de dizer e não-dizer, enfim, de criar lacunas para que a mente criativa do leitor possa preenchê-las (cf. NIELS, 2014)

A verossimilhança é imprescindível para que o leitor se envolva de tal forma na leitura que, diante da apreciação do acontecimento ambíguo, hesite junto à personagem (cf. TODOROV, 2012) sobre a natureza daquilo que é narrado e, em última instância, decida acerca da natureza do acontecimento dúbio, se natural ou sobrenatural. Em outras palavras, para que a concepção do leitor seja abolida, é necessária a criação de uma certa atmosfera, dentro desse espaço verossímil, que o envolva a fim de conduzi-lo, junto à personagem, a duvidar acerca da natureza do evento narrado.

Dessa forma, entendemos o espaço como o principal elemento para a configuração do fantástico, pois contribui diretamente para a conflagração daquilo que Todorov (2012) chamou de “efeito fantástico” – momento de hesitação da personagem (e/ou leitor) diante do acontecimento ambíguo. Por isso, o espaço de uma narrativa de cunho fantástico precisa ser pensado, construído e descrito de forma a ampliar as dúvidas que o texto engendra. Ao mesmo tempo, ratificamos, não pode ser excessivamente descrito e encenado sob o risco de cairmos no terreno do maravilhoso ou no terreno do estranho.

Por isso, Filipe Furtado afirma sobre o espaço desse tipo de narrativa como essencialmente híbrido, oscilando entre dois tipos: realista e alucinante. No primeiro, enfatizam-se os traços e aspectos do mundo natural tal qual conhecemos; no segundo, a desfiguração do cenário anterior. A conjugação de ambos resulta em algo “teatral e ilusório, o que corresponde, aliás, ao teor geral da narrativa fantástica” (FURTADO 1980, p. 121). Trata-se, então, “de um espaço híbrido, descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história” (FURTADO, 1980, 125).

Para Louis Vax, essa hibridez tem a ver com uma espécie de jogo entre os espaços externos e internos que tornam o espaço fantástico “descontínuo, individual ou quadridimensional” (VAX, 1972, p. 43). Jogo, que nas palavras de Gaston Bachelard (1993), não é e nem pretende ser equilibrado. Já Marisa Gama-Khalil assegura

que “ele [o espaço] não é constituído de unidades, porém de dimensões movediças” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37). Para a acadêmica, o espaço do fantástico é “essencialmente rizomático, seja por sua multiplicidade significativa, seja pela conexão alegórica que opera em relação ao mundo” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37). Os conceitos arrolados acima esbarram com a noção de teatralidade proposta pelo italiano Remo Ceserani ao afirmar que se difunde no fantástico

a tendência de utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de “ilusão”, que também é um tipo cênico (CESERANI, 2006, p. 75).

O autor de um texto fantástico constrói o espaço de sua narrativa como o cenógrafo constrói o cenário de um espetáculo teatral, ou seja, pensando nos efeitos que se pretende infligir ao receptor da mensagem. Segundo Nelson José Urssi (2006), o espetáculo teatral constrói um ambiente que, a partir do cenário, iluminação, figurinos, gestos e falas, pretende estreitar a ponte entre espetáculo e espectador, porque o espetáculo só encontra a sua real dimensão quando em contato com o espectador (cf. URSSI, 2006, p. 79). Da mesma forma, o texto literário só se concretiza quando deflagra no leitor algum efeito. Na narrativa de horror, por exemplo, é o medo; no texto de cunho fantástico, a inquietude diante da ambiguidade narrativa e da contemplação do evento insólito. Daí a necessidade da hibridez dos espaços e da descontinuidade dos mesmos.

Furtado (1980) lembra que os elementos do cenário alucinante se desenvolveram a partir do romance gótico do século XVIII: o gosto pelos “locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores”, mansões, labirintos, caves, criptas e túmulos, geralmente localizados em locais isolados de difícil acesso à urbe e em meio à natureza selvagem. Cesarani (2006) pontua, consonante

com o estudioso português, que tudo aparece imiscuído em um cenário ausente de luz e cor, isto é, escuro e soturno. O que haveria de mais escuro e soturno do que uma floresta tropical?

Ademais, para o Romantismo, em especial para a narrativa fantástica que surge durante e após o período romântico, a dicotomia entre noite e dia, escuridão e claridade desempenha um papel importante para a construção do imaginário das cenas, geralmente lhes conferindo um ar onírico. August Schlegel vê a noite como um “véu benévolo” que une duas faces: a humana e a monstruosa, a iluminada e a obscura etc. Afirma ele:

A luz do sol é a razão enquanto moralidade aplicada à vida ativa, na qual somos dependentes das circunstâncias da realidade. À noite, todavia, envolve-a com véu benévolo e, por outro lado, através dos astros, dá-nos uma visão das dimensões do possível; ela é o tempo dos sonhos. [...] a noite é a mãe de todas as coisas, reitera-se na vida de cada pessoa: a partir do caos original e por intermédio do amor e do ódio, da simpatia e da antipatia, o mundo vai adquirindo forma para ela (SCHLEGEL Apud PONCIANO, 2003, p. 73).

A narrativa fantástica oitocentista, romântica e pós-romântica, portanto, será aquela a privilegiar um cenário soturno, pouco iluminado e acinzentado; por isso, os sistemas temáticos que apontam para a noite, para a escuridão e para o mundo obscuro tornam-se elementos próprios de uma ambientação que serve ao fantástico como ponto de partida para o desenvolvimento da ambiguidade narrativa e, por conseguinte, do evento dúbio que propiciará que personagem e leitor hesitem (cf. CESERANI, 2006, p.77). Desse modo, a construção do cenário nos contos de Sousa unirá, magistralmente, a casa isolada e distante da urbe, a floresta; a noite e a tempestade na configuração de seus espaços. Os dois primeiros espaços podendo ser entendidos como realistas; os dois últimos, como alucinantes, segundo a perspectiva de Furtado.

A floresta noturna e tempestuosa

O leitor incauto, ao pegar para si um exemplar de *Contos Amazônicos*, espera, obviamente, deparar-se com extensas descrições da floresta amazônica, sua fauna e sua flora. Mas diferente do que se espera de uma literatura de viés real-naturalista, Inglês de Sousa é bastante econômico nas descrições que faz dos espaços tanto externos quanto internos. Mesmo em “Acauã”, conto em que o espaço privilegiado é justamente a floresta, percebe-se que o paraense não se estende demasiadamente em suas descrições. Os poucos detalhes que fornece, no entanto, são cruciais para instigar a mente de seu leitor.

A floresta tropical, no texto de cunho fantástico, cumpre papel similar ao que cumpria a mata europeia no romance gótico; é lugar desconhecido que guarda muitos perigos. Mas, no caso brasileiro, entendemo-la como ainda mais perigosa porque é capaz de instigar ao protagonista e, por conseguinte, ao leitor uma tensão ainda maior, uma vez que essa é densa, escura e úmida, haja vista tratar-se de uma floresta tropical. Ademais, é preciso lembrarmos também do exotismo ligado à região amazônica, especialmente no século XIX, o que potencializa o medo do desconhecido que tal espaço pode gerar.

Em, “Acauã”, mesmo que Vitória e Aninha passem pela metamorfose dentro da igreja, a história passa-se na vila de São João Batista de Faro, um triste e abandonado povoado do vale do Amazonas (cf. SOUSA, 2005, p. 57); portanto, imerso na mata e descrito pelo narrador como

O mais triste e abandonado dos povoados do vale do Amazonas, posto que se mire nas águas do Nhamundá, o mais belo curso de água de toda a região. Faro é sempre deserta. A menos que não seja algum dia de festa, em que a gente das vizinhas fazendas venha ao povoado, quase não se encontra viva alma nas ruas. Mas se isso acontece à luz do sol, às horas de trabalho e passeio, à noite a solidão aumenta. As ruas quando não sai a lua são de uma

escuridão pavorosa. Desde as 7 horas da tarde, só se ouve na povoação o pio agoureiro do murucututu ou o lúgubre uivar de algum cão vagabundo, apostando queixumes com as águas múrmuras do rio. Fecham-se todas as portas. Recolhem-se todos, com um terror vago e incerto que procuram esconjurar, invocando – Jesus, Maria, José! (SOUSA, 2005, p. 57,58).

Se a vila apresentava essas características – deserta, escura, terrificante –, imagine a mata fechada por que caminhava o capitão Jerônimo na volta da caçada? Como andava disperso em seus pensamentos devido ao luto por sua esposa, o capitão perdeu-se em meio à mata. A noite ia escura e sem estrelas; ele caminhava cabisbaixo por entre a densa floresta, “por baixo do arvoredo”, e “não notara que o tempo se transtornava” (SOUSA, 2005, p. 58), aguardando uma grande tempestade. Como é sabido, a região amazônica é uma região de precipitação intensa, especialmente nos meses de verão, em que é comum a ocorrência de chuvas torrenciais, cujos raios conseguiram pôr ao chão “cedros grandes, velhos de cem anos” (SOUSA, 2005, p. 59). É diante desse cenário que se principiará o insólito, quando, do fundo do rio Nhamundá, o capitão ouvirá os gritos “da cobra grande, da colossal surucuji” (SOUSA, 2005, p. 59) em laborioso parto.

É diante desse cenário – de uma floresta noturna, escura e tempestuosa – que o capitão encontra um bebê, Vitória, menina que decide adotar e que desencadeará todo o insólito da narrativa. A cena inicial é de extrema importância para a compreensão da narrativa, bem como da personagem, Vitória. Tanto que ao fim do conto lemos: “Só o capitão Jerônimo, em cuja memória aparecia de súbito a lembrança da noite em que encontrara a estranha criança, não podia despregar os olhos da pessoa de Vitória, até que esta, dando um horrível brado, desapareceu sem se saber como” (SOUSA, 2006, p. 63).

Um leitor atento, após a leitura da passagem acima, logo se lembrará da cena inicial do conto e de como a floresta e a tempestade emolduram e preparam o terreno para as cenas subsequentes. Da

mesma forma, a descrição da menina, em especial seus “olhos, rasgados, de um brilho estranho” (SOUSA, 2005, p. 60), aliada ao comportamento excêntrico da moça e sua relação com a irmã de criação, obviamente conduzem o leitor a relacioná-los à situação e local em que foi encontrada pelo capitão, bem como aos gritos da cobra grande.

Em “A feiticeira”, logo de início, o leitor é alertado acerca dos “cacauais de Paranamiri” que “comunicam entre si por uma vereda mal determinada” (SOUSA, 2005, p. 40). A casa de Maria Mucoim situava-se “entre terras incultas nos confins dos cacauais da margem esquerda” (Sousa, 2005, p. 42). O cacaeiro é uma árvore originária da bacia do Amazonas e, como pertencente à densa floresta dessa região, é um espécime alto e de grande copa. Na natureza, pode atingir até vinte metros; nas plantações, com as podas frequentes, fica em torno de cinco a seis metros. Sendo assim, estar a cabana da mulher localizada nos “confins dos cacauais” é como estar em meio a uma densa e escura floresta, como aquela na qual é ambientado o conto “Acauã”, senão em meio a essa.

Ademais, o narrador adverte ao leitor: “Basta lembrar que todos os cacauais do Paranamiri comunicam entre si por uma vereda mal determinada, e que é fácil percorrer uma grande extensão do caminho, vindo de sítio em sítio até a costa fronteira à cidade” (SOUSA, 2005, p. 39). Em *O cacaulista* (1882), romance em que essa mesma personagem lendária aparece, o leitor tem a impressão de que ela reside de fato dentro da floresta amazônica, haja vista o longo tempo que as personagens levam para chegar até à casa da feiticeira.

O tenente escolherá atravessar a “vereda mal determinada” (SOUSA, 2005, p. 39) para ir até a casa de Maria Mucoim, justamente quando se anunciava a chegada de uma tempestade. Observamos que, por ser mal determinado, o caminho a ser percorrido é incerto e cheio de perigos, especialmente à noite e durante uma tempestade. Era fim de tarde, por volta das 18h; o céu estava escuro e nebuloso, por causa da precipitação que se formava:

A tarde ia feia. Nuvens cor de chumbo cobriam quase todo o céu. Um vento muito forte soprava do lado de cima, e o rio corria com velocidade, arrastando velhos troncos de cedro e periantã enormes onde as jaçanãs soltavam pios de aflição. As aningas esguias curvavam-se sobre as ribanceiras. Os galhos secos estalavam, e uma multidão de folhas despregava-se das árvores, para voar ao sabor do vento. Os carneiros aproximavam-se do abrigo, o gado mugia no curral, bandos de periquitos e papagaios cruzavam-se nos ares em grande algazarra. De vez em quando, dentre os trêmulos aningais saía a voz solene do unicórnio. Procurando aninhar-se, as fétidas ciganas aumentavam com o grasnar corvino a grande agitação do rio, do campo e da floresta (SOUSA, 2005, p. 41).

Mesmo que naquela região às 18h ainda fosse dia claro, tanto que o narrador dirá que a “tarde ia feia”, estar o céu coberto de “nuvens cor de chumbo” confere à ambiência do conto um clima soturno e sombrio que desfigura o cenário a princípio realista da floresta. Quando se aproxima uma grande tempestade, o dia escurece rapidamente, chegando a parecer noite. Em meio aos cacauais, distante do povoado, a ausência de luz e cor do ambiente torna-se ainda mais impactante, principalmente porque os animais se agitavam à procura de abrigo.

Como era fim de tarde, logo a noite cairia e, com ela, a tempestade anunciada. Noite e chuva chegam no momento em que o tenente se põe a correr pelos cacauais para fugir de seu medo e dos animais que o perseguiram. Nesse momento, a “noite era escura”, iluminada apenas pela “luz intermitente dos relâmpagos” (SOUSA, 2005, p. 45), potencializando a sensação de medo do protagonista frente à contemplação do insólito.

Se em “Acauã” e “A feiticeira”, Sousa pouco dedica-se à descrição dos espaços externos, a saber, a floresta, em “O baile do judeu”, o paraense é ainda mais econômico, mas não menos eficaz nos efeitos que sua descrição inflige ao leitor. Sobre a localização da casa do judeu, apenas lemos: “a casa do judeu, que fica na rua da

frente, a umas dez braças quando muito da barranca do rio” (SOUSA, 2005, p. 83).

A informação acerca da localização da casa, muito próxima à barranca do rio, é bastante pertinente porque a festa ocorre no período de cheia dos rios, tornando o cenário ainda mais ameaçador por causa da formação de ribanceiras:

Era em junho, em um dos anos de maior enchente do Amazonas. As águas do rio, tendo crescido muito, haviam engolido a praia e iam pela ribanceira acima, parecendo querendo inundar a rua da frente e ameaçando com um abismo de vinte pés de profundidade os incautos transeuntes que se aproximavam do barranco (SOUSA, 2005, p. 84).

Pode parecer desnecessário o narrador deter-se a discorrer acerca da inundação do rio Amazonas e dos barrancos que se formaram, especificando, inclusive, a altura do barranco, mas esse parágrafo será crucial para a compreensão do que ocorrerá ao fim do baile do judeu, quando

o monstro, arrastando a desgraçada dama porta fora, espavorido com o sinal-da-cruz feito pelo Bento Arruda, atravessou a rua, sempre valsando, ao som da *Varsoviana*, e chegando à ribanceira do rio, atirou-se de lá de cima com a moça imprudente, e com ela se atufou-se nas águas (SOUSA, 2005, p. 87).

Como “O baile do judeu” é um conto bastante curto, o narrador preocupa-se menos com a descrição dos espaços do que com a descrição das personagens e das ações, mas a informação acerca da localização da casa, em frente à barranca do rio, bem como da cheia do rio, é crucial para a construção da ambiguidade do conto que gira em torno da lenda do boto.

Segundo a lenda, o boto se transforma em homem e sai dos rios a fim de conquistar donzelas incautas. “Arrebata-as das margens e leva-as para o noivado efêmero no fundo do triste rio. Não mata sua vítima amorosa, mas se desinteressa pela prole

resultante do estranho conúbio” (CASCUDO, 2002, p. 163). Na lenda, portanto, o boto seduz e leva as moças para o rio, mas não as assassina. O misterioso dançarino leva Dona Mariquinhas consigo não se sabe se para ter relações com ela ou se para lhe dar um fim trágico.

Observa-se que o narrador afirmara antes que a ribanceira contava com uns vinte pés de altura, o que equivaleria a pouco mais de seis metros. Cair de uma altura como essa, com o rio em plena cheia, com fortes corredeiras, se não fosse fatal, ilesa a moça não sairia. A narrativa termina sem que o leitor seja informado acerca da natureza do estranho sujeito, se era de fato um boto ou Lulu Valente, bem como o que acontecera à moça. Apenas se fecha a narrativa com o alerta do narrador: “Des dessa vez’ ninguém quis voltar aos bailes do judeu” (SOUSA, 2005, p. 87).

A hibridiz dos espaços

O espaço fantástico é essencialmente híbrido, oscilando entre espaços internos e externos (VAX, 1972), contínuos e descontínuos, realistas e alucinantes (FURTADO, 1980). Como demonstramos acima, a floresta, apesar de parcamente descrita, é o espaço principal dos contos de *Contos Amazônicos*. Entrementes, há nessas narrativas uma oscilação entre espaços narrativos exteriores e interiores, o que nos permite também falar sobre uma hibridização de espaços, no mesmo sentido do que fora proposto por Louis Vax.

Em “A feiticeira”, o leitor é logo informado acerca da localização da casa de Maria Mucoim: “entre terras incultas nos confins dos cacauais da margem esquerda” (SOUSA, 2005, p. 42). Após o narrador discorrer sobre os cacauais e sobre a estrada “mal determinada” que conduzia à casa da velha, apresentará ao leitor a casa da mulher. Ademais, a descrição que se empreende do espaço potencializará os efeitos advindos da deflagração do evento insólito posterior. O narrador, antes de introduzir a descrição, já adverte que se trata de “um sítio horrendo” (SOUSA, 2005, p. 42):

A casa, pequena e negra, compõe-se de duas peças separadas por uma meia parede, servindo de porta interior uma abertura redonda, tapada com um tope velho. A porta exterior é de japá, o teto de pindoba gasta pelo tempo, os esteios e caibros estão cheios de casas de cupim e de cabas (SOUSA, 2005, p. 42).

Uma casa simples, humilde, em meio aos cacauais que, à primeira vista (ou à primeira leitura), nada haveria que se temer. Apenas simplicidade e pobreza parece revelar o lugar: a porta de japá (palavra indígena para esteira feita de folhas de palmeira), o telhado cujos caibros e esteios eram habitados por cupins e maribondos, haja vista serem de madeira macia, que é menos dispendiosa que outros tipos de madeira. Nota-se, então, que estamos no campo da descrição realista.

O tenente Souza, interessado em provar que a temida feiticeira era uma farsa, adentrou a cabana, mesmo diante da taxativa negativa da mulher. É nesse momento que a descrição se torna sombria e medonha e adentra o campo alucinante:

Antônio arrancou a esteira que fechava a porta e penetrou no aposento, seguido da velha, de rastros, pronunciando palavras por entre seu dente negro em um riso convulso e asqueroso. Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucoim. Ao fundo da rede rota e suja; a um canto um montão de ossos humanos; pousada nos punhos da rede uma coruja, branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela um gato preto descansava em uma cama de palhas de milho. Sobre um banco rústico estavam várias panelas de forma estranha, e das traves do teto pendiam cuiambucas [sic] rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. Um enorme urubu, preso por uma embira ao esteio central do quarto, tentava picar um grande bode, preto e barbado, passeava solto como se fora o dono da casa (SOUSA, 2005, p. 44).

Os ossos, os animais, as panelas e as cumbucas penduradas ao teto conferem ao cômodo um ar aterrorizante que chega a amedrontar o incrédulo tenente Souza. Ademais, todos os animais

ali mencionados carregam consigo uma carga supersticiosa que os liga ao diabo e, por conseguinte, ao mal. Coabitarem esses animais o mesmo espaço que a mulher funciona como índice de que se tratava mesmo de uma bruxa, alguém que houvera feito pacto com o demônio. Ao fugir do “sítio horrendo”, por entre os cacauais (retornando ao espaço externo da floresta), a tempestade, que antes era somenos anunciada, piora:

Chovia cântaros, os medonhos trovões do Amazonas atroavam os ares; de minuto em minuto, relâmpagos rasgavam o céu. O rapaz corria. Os galhos úmidos das árvores batiam-lhe no rosto. Os seus pés enterravam-se nas folhas molhadas que tapetavam o solo. De quando em quando ouvia o ruído da queda das árvores feridas pelo raio ou derrubadas pelo vento, e cada vez mais perto o uivo de uma onça faminta. A noite era escura. Só o guiava a luz intermitente dos relâmpagos. Ora batia com a cabeça em algum tronco de árvore, ora os cipós amarravam-lhe as pernas, impedindo-lhe os passos (SOUSA, 2005, p. 45)

É certo que, em “Acauã, o Capitão Jerônimo encontra Vitória na floresta, também em uma noite de tempestade, mas a metamorfose da estranha menina e de sua filha legítima, Aninha, dar-se-á dentro da igreja. Apesar de o narrador não dar nenhum destaque à descrição desse espaço interno, não se pode desconsiderar que há nesse conto a oscilação entre os espaços externo e interno.

Vitória é encontrada na floresta, após o capitão ouvir os gritos da “colossal surucuji” (SOUSA, 2005, p. 59) em laborioso parto, indicando ser a menina filha da cobra-grande, como numa das versões da lenda da Cobra-Norato (cf. CASCUDO, 2002, p 294-296). Sua metamorfose, no entanto, não ocorre na floresta como seria de se esperar, mas dentro da igreja no momento do casamento de sua irmã. Cabe lembrar que sua metamorfose marca também o seu fim. Cabe ressaltar que, o fim do monstro Vitória ocorre não no misterioso, exótico e desconhecido espaço da floresta, mas no espaço sagrado da igreja. Por isso, é especialmente importante considerar a

carga simbólica que esse espaço interno carrega, como local de salvação, de expiação.

Em “O baile do judeu”, sabemos que as ações ocorrem dentro da casa do judeu, onde acontece a festa. No entanto, o narrador não se preocupa em descrever esse espaço. Assim como no caso da igreja, permite que a carga simbólica³ que o espaço carrega cumpra o objetivo da oscilação entre espaços externo e interno e entre espaços realistas e alucinantes. Para o narrador, o que importará é somenos a localização da casa, exatamente em frente à ribanceira, do outro lado da rua, tão próxima que o estranho dançarino pôde sair do baile dançando a *Varsoviana* até cair nas (ou jogar-se) nas águas do rio.

Considerações finais

Inglês de Sousa, ao construir o fantástico dessas narrativas, recupera os elementos do cenário alucinante que se desenvolveram a partir do romance gótico do século XVIII como a casa isolada e distante da urbe, a floresta, os cenários noturnos e a tempestade (cf. FURTADO, 1980). A vila de São João Batista de Faro, a casa de Maria Mucoin, a Igreja e a casa do judeu são locais isolados de difícil acesso à urbe e em meio à natureza selvagem e exótica da região amazônica. Ademais, cumpre ressaltar, tudo aparece imiscuído em um cenário ausente de luz e cor: à noite e em meio a tempestades, o que torna a percepção das personagens turva, e, portanto, ambígua, diante da apreciação dos acontecimentos insólitos.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Cristhiano. **Narrativas e espaços ficcionais**: uma introdução. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.

³ Superstições passadas diziam que trazia má sorte passar em frente à casa de um judeu. Portanto, uma festa em sua casa não poderia obter um bom desfecho.

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. de Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FREITAS, Dionne Seabra de Freitas. **Fantástico e imaginário em contos de Inglês de Sousa**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira**. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- GAMA-KHALIL, Marisa. “As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional”. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.
- GARCÍA, Flavio. “O Insólito ficcional”. In: GARCÍA, Flavio. **Discursos Fantásticos de Mia Couto mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.
- NIELS, Karla. “Narrativa fantástica: Questão de leitura?”. In: **A cor das letras**. n. 15. Ano 2014 Feira de Santana: UEFS.
- _____. **“O fantástico genológico: considerações teóricas e outras considerações”** In: **Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017, p. 638-649.
- _____. **Fantástico à Brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista**. 2018. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura Brasileira - prosa de ficção de 1870 a 1920**. V. 2-4. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed. / MEC, 1973.

SCHLEGEL, August. A noite e os sonhos. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. **A estética romântica: textos doutrinários**. São Paulo: Atlas, 1992 apud

PONCIANO, Marcos Rogério Ribeiro. **Vapores soturnos: uma análise de Macário e Noite na taverna, de Álvares de Azevedo**. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

URSSI, José Nelson. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação. (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Trad. De João Costa. Lisboa: Ed. Acárdia, 1972.

Notas sobre *O Estranho*, de Max Martins ¹

Melissa da Costa Alencar

Introdução

A coletânea de poesias do livro *O Estranho* foi publicada em 1952, ao acaso, como o próprio Max Martins define no vídeo-depoimento² gravado em 1996. Ele comentou que a publicação do seu primeiro livro só foi possível pelo “entusiasmo” de um amigo chamado Oliveira Bastos, o qual o encaminhou para uma tipografia que editava uma revista veterinária. Com o passar do tempo e do entusiasmo do amigo, eis que um dia o dono da tipografia liga para avisar que o livro já estava pronto. Max imediatamente informou-lhe de que não teria dinheiro para pagar a publicação, mas o proprietário convence o poeta a pagar em suaves parcelas. Acontece que *O Estranho* concorreu no “Concurso anual de Literatura” da Academia Paraense Letras³, lançado em setembro de 1952. Em dezembro, são aprovadas em ata as comissões julgadoras e as obras apresentadas de cada categoria do concurso. A comissão designada pelo Presidente da Academia, de

¹ O presente estudo é o terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado intitulada **1952: A poesia de *O Estranho* de Max Martins**. Apresentada ao curso de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, no ano de 2011, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Orientadora: Prof.^a Dra. Lilia Silvestre Chaves. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2977>

² O vídeo-depoimento encontra-se no acervo de vídeos em VHS na sala do Museu da Imagem e do Som, prédio do Complexo Feliz Lusitânia em Belém/Pará. As fitas foram gravadas em duas partes, nos dias 18 e 25 de setembro de 1996, no Cine Teatro Líbero Luxardo.

³ As atas das reuniões sobre o concurso e a separata da revista da Academia Paraense de Letras foram copiadas dos originais. Constam como anexos na dissertação completa.

acordo com a Diretoria, para julgar as obras dos candidatos ao concurso de literatura de 1952, categoria poesia, era formada pelos poetas Bruno de Menezes, Adalcinda Camarão e Jurandir Bezerra. *O Estranho*, de Max Martins concorria com *A palavra esquecida*, de Cauby Cruz e *Acrosticário* e *Carmes*, de W. Soares Carneiro.

Segundo informa Georgenor Franco, na Separata da Revista da Academia Paraense de Letras, volumes XX e XXI, sobre os concursos literários da Academia, a entrega dos prêmios do concurso anual de literatura de 1952 aconteceu no Teatro da Paz, numa sessão solene grandiosa, em 3 de maio de 1953. Entre os ganhadores dos gêneros premiados (romance, teatro, poesia), na categoria poesia, Max Martins recebeu o prêmio “Vespasiano Ramos” da Academia Paraense de Letras pelo livro *O Estranho*.

[...] numa sessão solene, que recordamos hoje com a mesma emoção vivida há 24 anos passados. O Silogeu, para comemorar o evento, promoveu, às 9 horas da manhã, naquela casa de espetáculos uma sessão lítero musical. Coube a Adelermo Matos organizar o programa artístico. Conseguimos – éramos à época 1.º Secretário da APL – ajudados por Obal Pereira de Barros, companheiro do BASA, que andava afinando os pianos do Teatro da Paz, que, sem qualquer ônus para o Sodalício, o maestro Nino Gaioni, então trazendo do sul uma companhia lírica, dirigisse a Orquestra Sinfônica Paraense, executando a “Sinfonia do Guarani”, de Carlos Gomes, o que, certamente, arrastou ao Teatro gente de toda classe social. Foi um sucesso. E foi debaixo de tamanho êxito, com o Teatro repleto, que a APL fez a entrega dos primeiros prêmios literários, que foram os seguintes: de Romance – “Inglês de Souza” – ao saudoso jornalista Mecenas Rocha, com o livro inédito “Pax”, julgado pelos acadêmicos Inácio de Souza Moita, Luiz Teixeira Gomes e Manuel Lobato; de Poesia – “Vespasiano Ramos” – ao poeta Max Martins, pelo livro “O Estranho”, e menção honrosa ao saudoso Cauby Cruz, pelo livro “A Palavra Esquecida” (FRANCO, s/d, p. 93).

Então, como não poderia deixar de ser, por ironia, companheira do acaso, foi com o dinheiro do prêmio dado pela

Academia – cujo espírito ele um dia havia negado –, que Max Martins pagou a publicação de sua primeira obra. Então, com uma edição modesta de 300 tiragens, Max não se preocupou em vender os exemplares e preferiu distribuí-los gratuitamente a seus amigos. A pouca tiragem e a não circulação do livro fez com que ele se tornasse um objeto raro. Hoje, um único exemplar desse livro pode ser consultado na sala Eneida de Moraes, no setor de obras raras da Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará.

O livro consta de vinte e três poemas, na versão oficial (acervo UFPA – consulta e registro fotográfico). O exemplar já não possui a capa da edição, portanto, o texto escrito por Benedito Nunes nas orelhas do livro, conforme mencionado pelo editor do *Jornal Folha do Norte*, em julho de 1952, desapareceu junto com a capa. O que restou dessa edição foi a dedicatória de Max para a também escritora paraense, Eneida de Moraes.

Dos poemas de *O Estranho*, contudo, vinte fazem parte da edição de *Não para consolar*, poemas reunidos 1952-1992, publicada em 1992, pela CEJUP, em Belém. Além de *O estranho* (1952), *Não para consolar* traz reunidos os livros: *Anti-retrato* (1960), *H'ERA* (1971), *O ovo filosófico* (1975), *O risco subscrito* (1980), *A fala entre parênteses* (1982), *Caminho de Marahu* (1983), *60/35* (1985) e *Marahu poemas* (1991). Continuando o caminho para a poesia de Max Martins, ainda em 1992, teve lançado em São Paulo o livro *Para ter onde ir* (Massao Ohno Editor). Desses, livros, *H'ERA: poemas* (Rio de Janeiro: Saga, 1971) e *A fala entre parênteses* (Belém: Grafisa, 1982) contaram com textos de Benedito Nunes (o primeiro, as orelhas, e o segundo, que foi dedicado a Benedito e a Maria Sylvia Nunes, um prefácio intitulado “Jogo marcado”). Na ocasião dos oitenta anos do amigo poeta, Benedito Nunes escreveu “A Belém de Max Martins” (inédito), para uma palestra na X Feira Pan-Amazônica do Livro, em 17 de setembro de 2006, em Belém.

No ensaio “Max Martins, Mestre-Aprendiz”, escrito para a edição de *Não para consolar* – que foi repetido, com algumas modificações, por mais duas vezes – em um artigo na revista *Asas*

da *Palavra*, da UNAMA, no volume 11, dedicado ao poeta (2000), e no prefácio da edição de *Max Martins: poemas reunidos 1952-2001*, da Editora da UFPA –, Benedito Nunes (1992, p. 23) afirma sobre *O Estranho*, publicado um ano depois de *Claro Enigma*, de Drummond:

[...] o parentesco da poesia de *O estranho* [...] era com um Drummond muito anterior, o de ALGUMA POESIA, BREJO DAS ALMAS e JOSÉ, conforme ousei afirmar em “A estreia de um poeta” artigo publicado em 52, no jornal “Folha do Norte”, e **com o qual me iniciei na crítica literária**, depois de haver abandonado, por lúcida e acertada decisão, a arte poética (NUNES, 1992, p. 21, grifo nosso).

Na verdade, Benedito Nunes tinha se iniciado na crítica de poesia dois anos antes,⁴ disfarçadamente (e talvez por isso ele não considerou que estivesse, naquele artigo, realmente fazendo crítica literária), no texto “Dez poetas paraenses”, que ele assinou com o pseudônimo de João Afonso, tendo supostamente enganado a todos os poetas da pequena antologia e aos leitores do Suplemento.

Diante de todos esses textos (artigo, orelhas, prefácios e palestra), citados anteriormente, é impossível falar da poesia de Max Martins sem citar Benedito Nunes, seu primeiro crítico, que por toda vida apontou o amigo como um de seus poetas preferidos, conforme sua crítica em “Meus poemas favoritos de ontem e de hoje”,⁵ em que ele elabora uma pequena antologia dos seus doze poetas paraenses (como aquela de 1950, na qual ele mesmo participara como um dos “Dez poetas paraenses”):

⁴ Benedito Nunes escreveu um ensaio crítico sobre Tolstói em janeiro de 1950 (“O cotidiano e a morte em Ivan Ilitch”), antes mesmo da crítica aos “Dez poetas paraenses”.

⁵ Nesse ensaio, Nunes destacou poemas de doze poetas paraenses de sua preferência, entre esses nomes, ele selecionou poetas de sua geração e outros de uma geração mais atual: Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino, Paulo Vieira, Antônio Moura, João de Jesus Paes Loureiro, Bruno de Menezes, Antonio Tavernard, Max Martins, Lilia Silvestre Chaves, Jorge Andrade e Age de Carvalho.

As preferências não elidem o juízo crítico. Os poemas que escolhi são esteticamente autônomos. Diferem pela escrita, pelo tom ou pela atitude perante o mundo e os outros. Prefiro dos de menor clichéria verbal, os mais sóbrios e os menos “regionalistas”, sem desvalorizar a região ou a *cor local*, como meio de passagem ao universal. Excluo os novidadeiros, os modistas, os domingueiros. As qualidades de linguagem enunciativa de cada qual, a fala em lugar do falatório, condicionam largamente minhas preferências. Enfim, estão aqui doze poetas paraenses distintos, reunidos tão só, malgrado as diferenças de idade, época e escola, tão só pelas qualidades afins (NUNES, 2005, p. 259).

Max Martins e Benedito Nunes e *O Estranho*⁶

A relação de amizade e de crescimento na formação pessoal e intelectual desse grupo de amigos se fortaleceu ao longo do tempo, desde meados da década de 1940. Especificamente, a amizade entre Benedito e Max afetou profundamente a produção poética do último. Conforme, podemos verificar nas críticas endereçadas ao amigo-poeta, e ao mesmo tempo, percebemos o desenvolvimento da produção crítica de Nunes. Observando esse relacionamento entre o poeta e o crítico, constatamos que, simultaneamente, os dois amigos obtiveram êxito nos caminhos que optaram para seguir, um na poesia e o outro na crítica.

A amizade e o respeito entre eles não afetaram a visão crítica de Nunes. Nem ele, tampouco, como conhecia a vida do poeta, fazia aquele tipo de crítica que confunde vivência e obra, crítica combatida por T. S. Eliot, no ensaio “A função da crítica” (1997):

Entende-se, claro, que somos senhores e não servos dos fatos e que sabemos que a descoberta das contas da lavadeira de Shakespeare ser-nos-ia de pouca utilidade; mas devemos sempre reservar o nosso juízo definitivo quanto à futilidade das investigações que

⁶ Usaremos a sigla para indicar o nome do livro *O Estranho* (OE) de 1992, na qual será muitas vezes repetido no texto.

levaram à sua descoberta, dada a possibilidade de aparecer um gênio que saberá como utilizá-las (ELIOT, 1997, p. 47-48).

No prefácio de *Não para consolar (NPC)*⁷, de 1992, Benedito Nunes conta sobre o início da amizade com Max Martins e com outros jovens poetas que o acompanharam como colaboradores do Suplemento da *Folha do Norte*, para situá-los na época e na cidade em que viviam e mostrar a vida intelectual do grupo. Eles se conheceram por volta de 1942. Max Martins, adolescente, datilografava em fita vermelha os seus poemas e os de Benedito Nunes, na máquina do Banco do Brasil, onde trabalhava. Naquela fase, “familiarizados com o *Tratado de Versificação* de Guimarães Passos [...], honrávamos o Parnasianismo” (NUNES, 1992, p. 17). Na época em que se conheceram – 1942 –, diz o crítico, eles nada sabiam da passagem de Mário de Andrade em Belém e muito menos da existência do movimento modernista em São Paulo, no ano de 1922. A conversão do grupo a esse movimento estético veio alguns anos após o grito de “Morra Academia!”, de Max numa reunião da “Academia dos Novos”.

O Suplemento, ao difundir o que “de melhor e de mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro”, foi o instrumento necessário para que cada escritor se atualizasse, por seu próprio esforço. Benedito Nunes (1992) conta, ainda nesse prefácio, sobre a fundação do Suplemento por Haroldo Maranhão, em 1946, nas páginas do qual os primeiros poemas de *O Estranho* foram aparecendo. Ele afirma também que a distância geográfica e temporal do movimento modernista não prejudicou o surgimento da sua geração, ao contrário, forneceu-lhes a vantagem de possuir um “senso de cauteloso distanciamento aos modismos na década de 40” (Nunes, 1992, p. 20).

⁷ Usaremos a sigla para indicar o livro *Não Para Consolar (NPC)* de 1992, na qual será muitas vezes repetido no texto.

[...] Mas entre nós, a vivência de geração, ainda que comportando o arrebatado empenho da juventude, absorvida em sua momentânea verdade, não se transformou num mito de identidade histórica, acima das contingências de uma estação de idade, dentro do movimento giratório do tempo, que amanhã põe os jovens de hoje na posição de seus maduros (ou velhos) antecessores de ontem. Tivemos por vivência um sentimento compartilhado de convivência. Uma geração implica mais do que ela mesma. Implica, pelo menos, a geração de seus antecessores imediatos (Nunes, 1992, p. 21).

Logo depois da polêmica crítica de “Dez Poetas Paraenses”, provocada por Benedito Nunes, vulgo Sr. (J.A.), o Suplemento foi extinto, mas o crítico paraense continuou a colaborar com o Jornal *Folha do Norte*. Em 31 de julho de 1952, nas páginas do Jornal, foi publicada uma nota⁸ (sem assinatura) para divulgar o lançamento do primeiro livro de Max Martins: “Acaba de sair, em edição do autor, impressa nas oficinas gráficas da ‘Revista de Veterinária’, o livro de poemas ‘O Estranho’, de Max Martins, jovem poeta paraense de há muito conhecido e louvado em nossos meios intelectuais” (julho de 1952, p. 3). O autor da nota cita, para maiores detalhes, o texto da orelha do livro: “O crítico Benedito Nunes (“B. N.”) apreciando o novo livro na orelha da edição, é quem melhor poderá informar os nossos leitores do que significa “O estranho” para o momento intelectual paraense. Diz “B. N.”:

Max Martins é um poeta de 24 anos, nascido e casado em Belém do Pará. Se bem que tenha carteira profissional onde, talvez, por toda a vida, seja apenas um nome dentro da vasta e atribulada classe dos comerciários, Max exerce realmente a profissão da poesia e dela não se afasta nem mesmo quando os balancetes obrigam-no a curvar-se sobre a mesa do escritório. Essa circunstância é mais importante do que parece à primeira vista, pois que a sua poesia reflete profundas ligações com a **vida cotidiana**, da qual ele extrai uma boa parte dos elementos que

⁸ O texto da nota do Jornal *Folha do Norte* foi copiado do original (Setor de Microfilmagem da Biblioteca Arthur Viana - Centur).

fertilizam os **versos rebeldes** de “O estranho”, que chega a ser, por vezes, **impuros, mas nunca artificiais, vazios e desprovidos desse conteúdo humano** que dá a medida ao sentimento do mundo e a toda a poesia verdadeiramente autêntica.

Os poemas de Max não constituem um produto efêmero de um talento jovem, cujo único valor esteja no desabafo sincero, impiedoso e irônico de suas decepções e esperanças. Nem buscaremos o critério para julgar a sua poesia no lirismo dos motivos que ela adota. Antes, preciso compreender que ela **traduz a inquietação do homem** que se contenta em não ultrapassar o plano das coisas humanas, dominado pela volúpia de viver, caminhando por caminhar sem horizontes, e quem assim – ele, o poeta – “como o mar, voltando sempre, sempre na praia” (NUNES, 1952, p. 3, grifo nosso).

Nessas considerações, que ainda não compunham crítica definitiva de Nunes sobre (*OE*), grifamos algumas passagens que dialogam com nossa proposta de dissertação, que é apontar elementos da poesia moderna no primeiro livro de Max Martins. Quando Nunes afirmou que essa poesia reflete “vida cotidiana”, “versos rebeldes”, “impuros”, (sobre essa desordem dos versos, podemos chamá-los de “versos livres”); e que traduzem a “inquietação do homem”, sabiamente destacou os elementos da lírica moderna, mas sem afirmá-la com essas palavras.

A estreia de um poeta

Quase dois meses depois da nota do Jornal a respeito do lançamento de (*OE*), Benedito Nunes publicou seu ensaio crítico sobre o livro de poesia de Max Martins, com o título “A estreia de um poeta”⁹, em 12 de setembro de 1952, na terceira página da *Folha do Norte*:

⁹ O texto do ensaio crítico publicado no Jornal *Folha do Norte* foi copiado na íntegra do original (Setor de Microfilmagem da Biblioteca Arthur Viana - Centur).

O livro de estreia do poeta, Max Martins, “O estranho”, lançado há poucos dias em modesta edição de sacrifício, tornou pública e oficial uma vocação poética de que o autor já nos dera provas esparsas, publicando as suas produções em suplementos e revistas literárias. Se o primeiro livro de um poeta que se revela, merece, em princípio, a acolhida de um registro crítico, merece-o mais ainda o poeta que, como o Sr. Max Martins, revelara-nos a sua poesia, antes de fazer dela o último acontecimento bibliográfico do Pará.

Tenho pela poesia de Max Martins uma admiração bem forte, conquanto saiba que ela é uma **poesia ainda imperfeita** e mesmo **desordenada**, pois **não alcançou a sua forma peculiar de expressão**. Admiro-a pela sua **vivacidade**, pelo seu **tom espontâneo, irônico** às vezes e quase sempre confessional, e ainda por que essa poesia de “O estranho” não representa nenhuma tendência para o formalismo, o que a impedirá de, no futuro ingressar numa possível antologia “Orfeu”. Ninguém certamente poderá estabelecer sobre a poesia de Max Martins um juízo crítico definitivo. Trata-se de uma poesia nova, de pouca idade, vivendo num estado de esboço. Mas eis aí também a razão porque é necessário verificar o que ela representa, e qual o valor da experiência poética refletida nas páginas de “O estranho” (NUNES, 1952, p. 3, grifo nosso).

Nunes observou a qualidade “modesta” da edição, e a produção independente do livro. Nesse registro crítico, a poesia de Max foi considerada “imperfeita” e “desordenada”, pois segundo o crítico paraense, “não alcançou a sua forma peculiar de expressão”. Mas o que seria, de fato, a “forma peculiar de expressão”? Será que Nunes quis referir-se às formas do Parnasianismo? Talvez, sim, pois que a força do movimento parnasiano ainda era o padrão adotado pelos jovens da “Academia dos Novos” em 1942 (dez anos antes!). Mas não serviria mais para a leitura dos poemas de Max em (*OE*). O que se confirmaria nas próximas palavras de Nunes, ao admirar o poeta pela sua “vivacidade” e pelo “tom espontâneo”, marcas de uma poesia moderna, que Max passa a adotar na sua estrutura poética, além da linguagem cotidiana e de tonalidade repleta de vida. Vida refletida de certa maneira nos poemas de Max Martins.

O Sr. Max Martins apresenta-nos em “O estranho” muitos **poemas fragmentários**, que poderiam sofrer um trabalho mais demorado de depuração, à espera de amadurecimento. São assim “Do poema da infância (I e II)”, “O filho”, “Menina Triste”, “Segunda Elegia para Sonia Maria”, “Branco Branco”, poema verdadeiramente neutro no conjunto de sua poesia, “Narciso”, cujo tema é incompatível com a própria personalidade do poeta, e ainda aquele poema que deveria ter faltado no livro – “Soneto”, de um parnasianismo disfarçado, mas muito superior à qualquer experiência náutica (do/ao?) Sr. Ferreira de Loanda. Também é preciso dizer logo, uma vez que estamos mostrando as deficiências da poesia de Max Martins, que certas tiradas à Walt Whitman, lido em tradução, não lhe ficam bem. A poesia de “O estranho” não está no “sol dos caminhos”, nem nas “manhãs whitmanianas” que ficam descoladas em nosso ambiente tórrido e anti-eufórico. Os temas do poeta são bem diferentes da comunhão com a natureza e da identificação panteísta do homem com todas as forças vivas.

Outro cacoete dos belos tempos de 22 é o **desprezo pela forma**. Não quero dizer que se deva fazer verso em decassílabos brancos ou rimados, preferir redondilhas ou alexandrinos. Cada poeta é o dono de um ritmo próprio, e talvez a música desordenada dos versos de Max Martins seja a cadência marcada pela natureza de sua poesia (NUNES, 1952, p. 3, grifo nosso).

Eis que desse trecho do texto crítico de Benedito Nunes, destacamos o fragmento que faria o crítico se retratar no prefácio do livro *NPC*, em 1992: “[...] muitos poemas fragmentários, que poderiam sofrer um trabalho mais demorado de depuração, à espera de amadurecimento”. Nele Nunes aponta como problema o caráter “fragmentário” de alguns poemas do livro. Será que o processo de “amadurecimento” poderia torná-los [os poemas] completos? O “amadurecimento”, que o crítico observou nos poemas de *OE*, deve estar relacionado com a experiência de leitura do poeta, mas o que podemos verificar é que o jovem poeta de 24 anos, conscientemente, libertava os seus versos das maçantes regras do “*Tratado de Versificação* de Guimarães Passos”. Mas que fez questão de registrar sua habilidade com tais regras, ao construir os versos do único

soneto do livro, que segundo Nunes, “poema que deveria ter faltado no livro”. Conforme veremos nas análises propostas nesta dissertação, os versos de “Soneto” teriam uma razão de estar na coletânea de *OE*.

O crítico sugere ser um “cacoete” do poeta o fato de estar afinado com a corrente de 22, pelo desprezo da forma. Mas afirma que cada poeta tem o seu ritmo e que Max, com sua “música desordenada”, registra a “natureza de sua poesia”. Ao mesmo tempo em que ele aponta as “deficiências da poesia de Max Martins”, ele se dá conta do que viriam a ser as singularidades e diferenças da poética do poeta paraense.

O caráter reflexivo na crítica de Nunes aparece nesse ensaio, em que ele acentuadamente afirma não haver uma crítica definitiva e legitimadora sobre uma obra literária. Daí se nota que talvez ainda lhe faltasse a si mesmo, como crítico, o amadurecimento (que ele esperava do poeta) e, talvez, o distanciamento necessário para interpretar uma obra de poesia moderna como a de Max Martins. Isso ele tenta dizer, quando escreveu que ninguém podia, na época, estabelecer sobre a poesia de Max Martins um juízo crítico definitivo, pois se tratava “de uma poesia nova, de pouca idade, vivendo num estado de esboço”.

Não temos a pretensão de julgar o poeta Max Martins. Já advertimos que não é possível firmar um critério rígido, que absolva ou condene a sua poesia e mesmo nas condições atuais, em que ela se encontra, atravessando uma etapa de seu desenvolvimento, qualquer opinião em caráter decisivo será falsa e vã. O que podemos dizer, depois da leitura de “O estranho” é muito simples e também muito belo: temos um poeta. E como poeta que ele se revelou e é realmente, o destino da poesia está em suas mãos [...] Esse livro modesto dá-nos o testemunho da poesia vigorosa e original de que ele será capaz e traz até nós a poesia vacilante, mas apaixonada, de um jovem inquieto, cujos versos ainda impuros, tem a força que falta a muitos poetas de sua geração (NUNES, 1952, p. 3).

Max Martins, Mestre-Aprendiz

O posicionamento de Nunes em 1952 rendeu a ele, quarenta anos depois, ao empreender uma releitura da poesia de Max Martins no prefácio de *NPC*, uma crítica à sua própria crítica. Refere-se com ironia ao trecho em que fala de “amadurecimento” – “O Sr. Max Martins apresenta-nos em ‘O estranho’ muitos poemas fragmentários, que poderiam sofrer um trabalho mais demorado de depuração, à espera de amadurecimento” –, contrapondo com outra imagem, ridicularizando o termo que usou na época da estreia do livro. Segundo ele, a impressão era de que “o crítico, granjeiro-horticultor, apalparia os frutos poéticos para avaliar se ainda estavam verdes ou já maduros” (1992, p. 21-22).

No novo texto, Nunes confessa que em 1952 não havia entendido a virtualidade da poesia de Max Martins.

[...] A procedência desse juízo, que até hoje mantenho, contrasta com o desacerto de outros que recheiam essa crítica sentenciosa e disfarçadamente normativa, condenando como defeitos, à custa de uma compreensão preconceituosa da linguagem modernista, virtualidades da poesia de Max, à qual augurava um tipo de desenvolvimento que jamais teria [...] (NUNES, 1992, p. 21).

Quando criticou Max pelo uso da ironia, criticava automaticamente a poesia de Carlos Drummond de Andrade, que havia publicado *Claro Enigma* (1951) um ano antes de *O Estranho* do poeta paraense. Além disso, Benedito Nunes tinha condenado o “fragmentarismo” na poética dos dois poetas. Em 1992, já com relativamente longo percurso no campo da crítica literária (assim como Max Martins também já havia percorrido um bom trajeto na escrita de poesia) confessa ter-se equivocado e obriga-se a rever o que antes afirmara: “a leitura do conjunto da obra de Max revela um outro curso temporal e força-me a criticar a minha crítica” (1992, p. 22).

Saltando do parnasianismo-simbolismo ao modernismo, a poesia de Max Martins ingressou nessa orquestração de contrastes com a

publicação de *O estranho* um ano depois da saída de CLARO ENIGMA, de Carlos Drummond de Andrade, para todos nós um marco decisivo, que superava as tentativas dos próceres da “geração de 45” na direção de uma poesia universal ligando a experiência do cotidiano aos temas permanentes da condição humana.

Mas **o parentesco da poesia de *O estranho* [...] era com um Drummond muito anterior, o de ALGUMA POESIA, BREJO DAS ALMAS e JOSÉ**, conforme ousei afirmarem “A estreia de um poeta” artigo publicado em 52 no jornal “Folha do Norte” (NUNES, 1992, p. 21, grifo nosso).

Ultrapassadas as críticas ao seu artigo antigo, “A estreia de um poeta”, no prefácio “Max Martins, Mestre-Aprendiz”, Nunes afirma que, ao censurar o “humor superficial” de Drummond, ele deveria ter dito que era a “piada modernista” o que de fato rejeitara. E ilustra sua reflexão citando os versos de Manuel Bandeira em *Itinerário de Pasargada*: “E por que essa condenação da piada, como se a vida só fosse feita de momentos graves?”. E a partir desses versos, afirma que, naquela época, como crítico iniciante que era, “queria uma poesia séria, grave, esquecendo a permeabilidade da literatura moderna ao cômico, ao burlesco, ao bufo, ao “drolático” (o vocábulo é de Guimarães Rosa)” (NUNES, 1992, p. 28).

Como o melhor da poesia de Max Martins, na primeira parte do livro, Benedito Nunes (1952) aponta três poemas: “Muaná da beira do rio” – segundo ele uma “pequena obra prima no estilo”–; “Ocorre-me o poema...” – “rico em sugestões, apesar de excessiva influência de Carlos Drummond de Andrade”–, e “Balzaqueana triste” – “um dos poemas inteiriços do livro”. Na segunda parte, são as Elegias que “manifestam a originalidade do poeta, desenvolvendo os seus temas prediletos numa atmosfera de lirismo sereno e de humor velado, criados pela força sugestiva de certos versos, que garante a Max Martins uma base firme para as suas futuras criações”.

Outras leituras de *O Estranho*. Da época da primeira publicação

Outras pessoas se manifestaram em relação à coletânea de poemas *O Estranho*, em diferentes épocas. Em 15 de janeiro de 1953, no ano seguinte à publicação do livro, a poeta paraense, Adalcinda Camarão¹⁰, da Academia Paraense de Letras, em razão do julgamento do Concurso de Poesia – prêmio “Vespasiano Ramos” –, elaborou um texto de avaliação referente às obras que estavam concorrendo ao concurso. Destacamos aqui trechos que falam especificamente sobre *OE*:

Os poemas de Max Martins animam-se e vivem, simultaneamente, na esfera de todos os gestos estéticos. O poeta com a sua arrebatadora atividade especulativa não permite que a música escape à palavra, e se mantém vigilante ao acordo da forma com a plena liberdade de inspiração. Em toda a sua poesia evoluída e sincera, faz-se imprescindível a ondulação musical, a harmonia, o segredo da flutuação rítmica. Numa expressão psicológica, eu posso dizer que a poesia de Max atua com todos os sentidos, movendo preciosas peças, sem contudo permitir que a palavra pese mais que a emoção. Vêmo-lo, por exemplo, em “Elegia em junho” (CAMARÃO, 1953, p. 2).

Adalcinda observou ainda que, nesse livro, Max inaugura uma “poesia moderna e vigorosa, de grandes recursos e estudos para a crítica”. Ela prosseguiu dizendo, que os poemas apresentam uma estrutura própria, e que eles não são iguais entre si. Essa afirmação vem de encontro com a nossa proposta dissertativa, que é a de revelar elementos da poesia moderna em *OE*, mas acima de tudo encontrar a força da liberdade poética nos versos do poeta paraense.

No final de seu parecer sobre as obras, ela diz:

O que importa em tudo é a mobilidade poética. E é justamente neste detalhe que se insere a poesia de Max Martins, uma das grandes conquistas da poesia moderna brasileira. É preciso frisar, contudo,

¹⁰ Cópia do documento nos arquivos da APL.

que nem um dos dois concorrentes a que me refiro tem preconceito acadêmico que os impeça de fazer da poesia um Universo livre, flexível e belo. Diz o poeta inglês Spender que “os grandes poetas sempre mantiveram um maravilhoso equilíbrio entre a palavra poética e a palavra falada do idioma”. É evidente o que encontro no “O Estranho”, onde a preocupação do poeta é descobrir sempre uma relação entre o que ele ouve e o que sai do mundo interior dos seus versos. Julgo, pois, “O Estranho”, obra poética superior à “A palavra esquecida”. Quanto às obras de Soares Carneiro, considero em terceiro lugar (CAMARÃO, 1953, p. 2).

Nesse trecho, ela ressaltou a flexibilidade dos versos, seu arranjo estrutural em versos livres, no qual se apresenta a liberdade rítmica, de um apelo sonoro, que reforça a entonação da voz do poeta. No “Universo livre” de *OE*, encontramos o equilíbrio entre a fala poética e a fala do cotidiano, na exata medida.

Outra crítica relevante ao livro de Max foi realizada por Jurandyr Bezerra¹¹, na revista *Amazônia*, em março de 1956, na qual comentou:

Há nos poemas de Max Martins o que poderíamos chamar uma poesia de nervos, marcada de um sensualismo ingênito que sob certos aspectos transforma o sentimento puro numa poesia expressionista, sem que ele tenha consciência deste fenômeno.

O espiritual em sua poesia permanece ainda no sentimento e talvez por isso a profunda identificação de sua poesia com seu EU que existe de fato, em seus poemas, tenha resultado no desinteresse pelo valor da palavra.

Tudo isso, talvez influenciado ainda pelo seu próprio temperamento, verificamos assim, que muitos poemas de “O Estranho” trazem-nos uma mensagem humana em linguagem, às vezes imprópria.

Entretanto, nota-se que um “Porto”, “Poemas sem norte”, “Poema”, “Elegia de junho”, e “Elegia”, há um como que equilíbrio de ritmo e substância, sendo que “Porto” é um dos poemas onde se poderá encontrar a expressão interior, espiritual e estética do poeta.

¹¹ Texto completo nos arquivos da APL.

Note-se que o também poeta Jurandyr Bezerra era um dos amigos próximos de Max, desde as primeiras revistas manuscritas¹², organizadas por ele, Alonso Rocha e Max Martins, em 1943.

Como podemos constatar, a relação de amizade e de compartilhamento intelectual e poético transformou Jurandyr Bezerra num profundo conhecedor das forças que moviam os poemas de Max. Principalmente ao afirmar que a poesia do amigo era de “nervos”, pois possuíam a energia e a vivacidade do poeta. Apontou ainda para um lado “espiritual” na poesia, devido ao desapego pelo resultado do “valor da palavra”, ou seja, o poeta estava livre para não impressionar, e não havia necessidade de usar uma linguagem rebuscada. Ele fala também com muita propriedade sobre o temperamento de Max repassado para seus poemas, pelo uso de uma linguagem, dita por ele, “imprópria”, mas com um teor de uma “mensagem humana”.

Da revista *Asas da Palavra*

Tempos depois, no ano de 2000, a Universidade da Amazônia dedicou uma edição da revista *Asas da palavra*, em homenagem ao poeta Max Martins. Nela diversos professores e estudiosos da poesia de Max escreveram variados artigos sobre as obras do poeta (publicações de 1952-2000). O primeiro artigo, “O estranho Max e as insubmissões da Academia de Novos” foi assinado por Amarílis Tupiassu.

Para Tupiassu, a experiência poética de Max é de uma escrita “transgressora”, subversora dos padrões e convenções da tradição. Ela retomou as passagens dos primeiros passos do poeta em 1942, citou os mestres e os amigos de sua geração, e destacou como referência crítica o prefácio escrito por Benedito Nunes, em *NPC*. Afirmou que a criação poética de Max Martins, nesses primeiros anos, representava um poeta “atarefado, absorto, uma silhueta

¹² Material inédito cedido por Alonso Rocha, na época das entrevistas para a pesquisa.

percebida no horizonte esquivo do passado, nos alvares em que ocorreram os primeiros gestos de insatisfação Max, às vezes com uma veemência revoltada, contra “o verso rotineiro, burocrático e chato [...]” (TUPIASSU, 2000, p. 13/14).

[...] Desde o seu primeiro livro *O estranho*, o poeta configura-se entre as inquietações, as angústias por alcançar um dizer afiado e sempre mais apto ao exercício da poesia, como aprendiz assinalado por Benedito Nunes. Desde cedo, entremostra-se movido pela palavra de ordem *antropofágica* que preceitua tudo *devorar*, tudo absorver nas caldeiras do ecletismo e da diversidade que ultrapassa os limites das reviravoltas dos anos vinte do século XX (TUPIASSU, 2000, p. 15).

Nesse fragmento, ela destacou o compromisso adotado por Max em sua produção poética: ao mesmo tempo em que ele estava preocupado com os temas universais (inquietações e angústias diante dos acontecimentos do mundo), também mantinha sua atenção na forma de dizê-los, por meio do exercício poético. Para ela, Max soube realizar a sua antropofagia à la Oswald de Andrade, e a devolveu nos versos de *OE*. Antenado com seu tempo, Max encontrava-se solitário, só com a sua linguagem, quando resolveu insubordinar-se inserindo os novos elementos estéticos na sua poesia,

[...] daí o verso liberto dos padrões uniformizados, da homogenia, das assepsias, dos amaneirados românticos e parnasianos; daí saber-se *estranho*, estrangeiro; daí a consciência aguda de que, no leito do idioma poético, a poesia do estranho constitui um dialeto, um falar incompreensível, organizando em sua esteira uma outra sintaxe, outra semântica, outra fonética diferenciadora à procura da maravilha, inscrita também na etimologia do vocábulo estranho, a marca das grandes linguagens (TUPIASSU, 2000, p. 16).

Esses elementos na poesia de Max fazem parte de universo mais livre, como tinha afirmado Adalcinda Camarão, anteriormente.

Especificamente sobre o primeiro poema da coletânea, Tupiassu marcou a passagem sobre o poema “Estranho”: ele é exatamente uma “outra sintaxe”, outra forma de dizer o poético, “preenchido pelo sentimento”. Nesse diálogo, ou monólogo, do poema atua a dissonância, aquela junção entre a incompreensão e a fascinação, que gera a inquietação em detrimento da serenidade, estudada por Hugo Friedrich.

Outros traços registrados por Tupiassu foram a “imposição da antidiscursividade, do anti-retoricismo [...]”, bem como “a consciência aguda de que a dobra para a instituição do idioma poético [...] apenas se irriga quando a palavra consegue ser surpreendida nos seus domínios sempre múltiplos” (TUPIASSU, 2000, p. 16).

Em determinado momento de suas investigações, Tupiassu faz referência ao caráter de uma atmosfera autobiográfica, pois que o poeta utilizou alguns nomes próprios de pessoas. Ela conta que interrogara certa vez o poeta, e o mesmo respondeu que os nomes próprios (como Marieta, Angelita, Mário e Juvenal) não seriam necessariamente de pessoas reais. Mas que os nomes foram usados, sobretudo, pela sugestão sonora e pelo jogo que articula o casamento entre as palavras.

Da plurivalência do jogo poético do poema “Estranho”, Tupiassu, ludicamente sugere a possibilidade de uma mobilidade gramatical, sintática e semântica do título do poema: “podemos considerar as seguintes formulações frasais: ‘Eu estranho’ – no eixo semântico; ‘O/Um estranho’ – uso gramatical; e ‘(Eu) estranho o/um estranho ser poético estranho’ – no campo sintático” (TUPIASSU, 2000, p. 17). No final de seu artigo, ela comenta sobre a importância do primeiro livro de Max Martins:

[...] [o livro] anuncia uma proposta literária subversora, bem como a determinação de impor uma poética sob a consciência de que os itinerários da poesia renovadora descrevem o ziguezague, as idas e vindas, o retorno, a circularidade, a escuta ao vozerio de muitos sons e sentidos até que o estranho, o novo possa ser

absorvido. Sim, é essa a consciência que move o poeta e não um horizonte bem ali em frente, composto de linhas retas, previsíveis, que transportam só ao porto seguro de uma poesia distante dos tumultos da dúvida (TUPIASSU, 2000, p. 17, grifo nosso).

Além dessas críticas aqui mostradas, outras pessoas fizeram comentários, nessa mesma edição da revista *Asas da palavra*, mesmo que em pequenos parágrafos, sobre o livro *OE*.

Josse Fares, em “Entre Eros e o Verbo: Max Martins” trabalhou com os binômios “vida e morte”, muito presentes nos poemas de Max, cujos temas são materiais universais da poesia. Sobre o livro *OE*, ela comentou que esses elementos são observados em dois poemas: “Segunda elegia para Sonia Maria” e “Elegia dos que ficaram”, dizendo assim:

[...] este quebranto percorre a esteira do verso – imagem especular dessa hora agônica do nunca mais: Inatingível/nem tive nas mãos os cabelos louros que os ventos/da tarde soprariam/inatingível e morta. A presença do corpo morto lembra ao homem a sua natureza de ser - finito (FARES, 2000, p. 35).

Lilia Chaves, em “Hoje vejo a voz do poeta”, comentou sobre sua primeira experiência com a poesia de Max, quando recebeu em mãos, ainda no colegial, os primeiros versos de *OE* escritos em papel comum. E eram os versos do último poema do livro, “Elegia”: “Deixastes uns gestos tristes nos espelhos”. No ato de sua leitura, ela questionou se existia um poeta, em Belém, que pudesse escrever dessa forma. Segundo Chaves, “já havia em Max, o movimento fluido da palavra que nasce no rio de barro – o fervilhar da poesia em nascimento e voo” (CHAVES, 2000, 47).

Ângela Maroja, em “Por que a poesia de Max Martins?”, trabalhou com os elementos do erotismo verbal e gráfico na tessitura dos poemas de Max, desde o seu primeiro livro *OE*. Ela apontou a presença do jogo erótico, pelo uso de metáforas muito mais ousadas, nessa obra e de um “salto qualitativo” na posterior, chamada o *Anti-Retrato* (1960):

[...] ainda muito próximo da linguagem lógico-discursiva, (regida pelo princípio de identidade e não-contradição), é quase um corpo estranho no corpus poeticus de Max Martins. Destaco, entretanto, dois poemas, que, pela temática, num, a conversa com o par amoroso, noutro, a procura da palavra perdida, se alinham no curso logo-erótico que marcará os livros seguintes: “Não entenderás o meu dialeto [...]” (MAROJA, 2000, p. 54).

Em homenagem ao poeta paraense, o professor Paulo Nunes, em “Todo o xamã é um artesão de paneiros”, escreveu um poema para celebrar a existência poética do mestre-amigo. Ele aproveitou para apontar a influência de Carlos Drummond de Andrade na primeira obra de Max, e afirmou que isso ocorreu pela correspondência (uma dedicatória do poeta mineiro) encaminhada a Max, pelo amigo e escritor Haroldo Maranhão, que intermediou esse contato entre os poetas. Para ele,

Sem dúvida, vê-se evidenciada, na construção inicial de Max, a influência drummoniana. A busca da *recordis* de tom lírico, encharcado de drama pessoal, envolve-se através da busca da família do infante eu-lírico: o pigarro do pai, o coser fêmeo da mãe, arquiteta dos destinos familiares (NUNES, 2000, 62).

Segundo Nunes, num desses encontros-conversas com o poeta, Max havia confessado outras influências marcantes para sua formação poética, como é o caso de Casimiro de Abreu, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. O professor, ainda nesse artigo, desabafou criticamente contra o não conhecimento do Brasil, em relação ao trabalho criativo do poeta paraense:

Max Martins está para a poesia brasileira contemporânea assim como Graciliano Ramos está para o romance do Brasil moderno. Pena, pena mesmo!, que o Brasil desconheça trabalho poético tão rico. MM é exemplar original, que cria, teoriza, debate, ensina. Assim é o multiMax (NUNES, 2000, 64).

Denyse Cantuária, em “A relação do poeta Max Martins com o poeta Age de Carvalho”, na mesma edição da revista da Universidade da Amazônia, ao fazer sua leitura sobre o primeiro livro de Max, afirma que o livro *OE* foi descartado por seu autor. Essa informação não foi confirmada pelo poeta, na gravação do vídeo-depoimento nos arquivos do Museu da Imagem e do Som (MIS), cujo material consultamos durante nossas pesquisas. Na gravação, quando perguntado sobre o episódio, Max afirmou que a distribuição gratuita dos livros realmente aconteceu, mas não foi com o seu primeiro livro, e sim com o segundo, o *Anti-Retrato*. Por causa do acúmulo de exemplares, que estavam ocupando o espaço de um dos banheiros de sua residência (segundo ele, a quantidade de livros beirava aproximadamente 300 exemplares), ele resolveu presentear seus amigos e interessados em poesia.

O outro equívoco encontrado nesse texto é a relação de *OE* com o primeiro livro de Mário Faustino, *O homem e sua hora* (1955). Segundo a autora do texto, o livro de Mário havia influenciado a publicação de *OE*, mas podemos verificar que as datas das publicações não são compatíveis. Sabemos que Max Martins conheceu os poemas de Mário Faustino muito antes da publicação do seu livro, porque no Suplemento Arte-Literatura também circulou a poesia de Mário Faustino (mas em *O homem e sua hora*, publicado em 1955, não entrou nenhum dos poemas que Mário divulgou no Suplemento). Esse desencontro de informação também pode estar relacionado ao verso da segunda poesia da coletânea de *OE*, “Do poema da infância II”, quando o poeta usou os nomes próprios: Mário e Juvenal. Há também a possibilidade de confusão ao se ler rapidamente a afirmação de Benedito Nunes (que na verdade corrobora o que nós estamos defendendo), no prefácio de *NPC*:

Dois fatos relevantes em nossa vivência geracional contribuíram para o desenvolvimento da poesia de Max, posteriormente [posteriormente] à publicação de *O estranho*: a convivência intelectual com Robert Stock e o impacto do livro de Mário Faustino, *O homem e sua hora* (NUNES, 1992, 22/3, grifo nosso).

Diante dessas leituras críticas sobre *OE*, propomos também a nossa colaboração para a constituição dessa breve fortuna crítica do primeiro livro, que inicialmente tornou-se para nós a motivação da pesquisa para esta dissertação, quando nos deparamos com a dificuldade de encontrar mais textos que tratassem especificamente da primeira publicação poética de Max Martins. Muito ainda se pode falar/escrever sobre esse livro, já que alguns dos seus poemas ficaram de fora das outras edições, conforme mostra a pesquisa sobre o histórico das edições de *OE*, na dissertação de mestrado. E essa oportunidade, certamente, não cessará com a nossa leitura, pois a trajetória de uma consciência crítica diante do fazer poético, da rebeldia sempre marcante e impulsionadora de reações tão anárquicas, como a de Max, exige uma dedicação e uma constante reavaliação de seus procedimentos poéticos, de idas e voltas, de portas a serem escolhidas à semelhança dos portais iniciáticos, que uma vez transpostos, não se consegue mais desistir e os caminhos serão somados a outros novos e nem por isso menos mágicos. Como assinalou o poeta, é “ser como o mar, voltando sempre / sempre na praia”.

No trecho sobre o método crítico de Benedito Nunes, o intérprete é antes de tudo um leitor – um leitor crítico [...] que devassa “o texto para encontrar as amarras sutis que enredam a forma no real, tanto em sua origem, para o escritor, quanto na sua conexão histórica, para o público ideal a que se transmitiu” (NUNES, 1986, p. 73).

Referências

Textos do autor

MARTINS, Max. **O Estranho**. Belém: Editora Revista de Veterinária, 1952.

_____. **Anti-retrato**. Belém: Gráfica Falângola Editora, 1960.

_____. **H’era**. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1971.

- _____. **O risco subscrito.** Belém: SEMEC, 1980.
- _____. **A fala entre parêntesis** (parceria com Age de Carvalho). Belém: SEMEC/Edições Grápho/Grafisa, 1982.
- _____. **Caminho de Marahu.** Belém: SEMEC/Edições Grápho, 1983.
- _____. **60/35.** Belém: SEMEC/Edições Grápho, 1986.
- _____. **Não Para Consolar:** poemas reunidos 1952-1992. (Coleção Verso e Reverso, n.º 2). Belém: Cejup, 1992.
- _____. **Marahu poemas.** Belém: Edições Cejup, 1992.
- _____. **Poemas reunidos:** 1952-2001. Belém: Edufpa, 2001.
- _____. **Colmando a lacuna.** Belém: Edufpa, 2001.
- _____. **O Cadafalso:** antilogia. Belém: Cão-Guia, 2002.
- _____. **Cadernos de pintura.** Diários de Max Martins. Belém: Secult, 2007.

Textos sobre o autor

- ALENCAR, Melissa da Costa. **A visualidade na obra de Max Martins.** Belém: (UFPA/Trabalho de conclusão de curso), 2008. Orientação: CARDOSO, Joel.
- _____. **Lektüre die Aneignung der Collage-Technik in den Werken Kurt Schwitters und Max Martins.** [Leitura sobre a apropriação da técnica da colagem nas obras de Kurt Schwitters e Max Martins]. Belém: (UFPA/Trabalho de conclusão de curso em Língua Alemã), 2010. Orientação: ARNEGGER, Michael.
- _____. **1952:** a poesia de O Estranho de Max Martins. Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, 2011.

CAMARÃO. Adalcinda. **Julgamento das obras poéticas do Concurso de Poesia da Academia Paraense de Letras**. Arquivos da APL. Pasta pessoal da acadêmica. Em 15 de janeiro de 1953.

CANTUÁRIA. Denyse Figueiredo. **A relação do poeta Max Martins com o poeta Age de Carvalho**. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 67-75.

CHAVES. Lília Silvestre. **Hoje vejo a voz do poeta**. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 47-51.

FARES. Josse. **Entre Eros e o Verbo: Max Martins**. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 35-37.

FRANCO. Georgenor. **Os concursos literários da Academia Paraense de Letras**. Separata da revista da APL. Volumes XX e XXI. Anos de 1977 e 1978 (s/d).

MAROJA. Ângela. **Por que a poesia de Max Martins?** In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 53-59.

NUNES. Paulo. **Todo o xamã é um artesão de paneiros**. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 61-65.

QUEIROZ. José Francisco da Silva. **Por uma história da recepção da obra de Max Martins**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.

TUPIASSU. Amarílis. **O estranho Max e as insubmissões da Academia dos Novos**. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 13-17.

VIEIRA. Paulo. **Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2017.

Teóricos e críticos da literatura

BEZERRA, Jurandyr. **Nota crítica sobre o livro O estranho de Max Martins.** Amazônia – Revista da planície para o Brasil, número XV, ano II. Março de 1956, p. (S/N).

ELIOT, T. S. **A função da crítica.** In: **Ensaio de Doutrina Crítica.** [Tradução: Fernando Moser]. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997, p. 35-49. [Ortografia lusitana].

NUNES, Benedito. **Max Martins, Mestre-Aprendiz.** In. MARTINS, Max. *Não para consolar*, poemas reunidos 1952-1992. Belém: CEJUP, 1992. p. 17-43.

_____. **Meus poemas favoritos de ontem & hoje.** Estudos Avançados, 19(54), 258-281. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10081/11653>, 2005.

_____. **Passagem para o poético** – Filosofia e poesia em Heidegger. Editora Ática, 1986.

SUPLEMENTO Arte e Literatura da *Folha do Norte*

JAYME, Floriano. **Ainda sobre Dez Poetas Paraenses.** Suplemento Arte e Literatura da *Folha do Norte*. Belém, 14 jan. 1951.

JORNAL A *Folha do Norte*

NUNES, Benedito. **A estreia de um poeta.** *Jornal A Folha do Norte*: Sexta-feira, 12 de setembro de 1952, p. 3.

Mídias

Vídeo-depoimento gravado nos dias 18 e 25 de setembro de 1996 no Cine Teatro Líbero Luxardo. Acervo de vídeos em VHS na sala do Museu da Imagem e do Som, prédio do Complexo Feliz Lusitânia em Belém/Pará.

Periódicos

Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. V. 5. N. 11. Belém: UNAMA, 2000.

O insólito no conto “*Numa pétala de rosa*”, de Paulino de Brito

Suellen Cordovil da Silva

Introdução

A imprensa no Pará surgiu em 1822 e os primeiros folhetins literários foram assinados no século XIX. A literatura na região Norte começou com os folhetins até o surgimento de periódicos literários, como o periódico *A Arena*. Pode-se observar ao longo da existência do jornal uma diversidade de publicação dos autores locais, como por exemplo Paulino de Brito.

A literatura fantástica no Norte foi praticada ao longo dos séculos por muitos autores diferentes até chegar aos dias atuais. No site da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN), o leitor pode encontrar obras raras, entre tantas outras informações presentes em seu acervo digital, a exemplo de livros, jornais, revistas, manuscritos, álbuns e relatórios. No ano de 1887, o periódico literário e artístico intitulado *A Arena* era publicado aos domingos e tinha como editores Paulino de Brito, Heliodoro de Brito e Marques de Carvalho. O periódico contou com doze edições, as quais foram todas digitalizadas no site da FCPTN.

A Arena tinha debates referentes à literatura da Amazônia. Na imprensa de Belém da época, foi fundamental para a discussão dos ideais artísticos, segundo foi mencionado por Alan Flor (2018) no artigo intitulado “Discursões sobre a Literatura paraense ou amazônica em periódicos belenenses oitocentistas”. De acordo com o diretor do jornal

A *Arena*, de Marques de Carvalho fez um texto intitulado “Da crítica literária” (1887) dividido em três momentos. Segundo Flor (2018), Marques de Carvalho não concordava com as críticas literárias publicadas nos periódicos paraenses. Dessa forma, pode-se observar que o autor tentou trazer um pensamento para crítica literária além de obras artísticas e literárias publicadas na região.

O periódico literário *A Arena* era composto por contos diversos, sonetos, crônicas e suplementos, então “Desse modo, podemos afirmar que o redator do periódico literário e artístico *A Arena* estava tentando criar um conjunto de escritores que representassem e legitimassem a existência de uma literatura amazônica” (FLOR, 2018, p.15). Além disso, Marques de Carvalho entendia em seus textos que a região tinha bons escritores e o jornal foi bem vindo para expor essas obras artísticas.

Verifiquei na capa que esta apresenta uma descrição da publicação juntamente com um sumário das obras literárias. Foi disponibilizado esse documento do periódico no site da Fundação do Estado do Pará. A seguir temos o primeiro número do periódico:

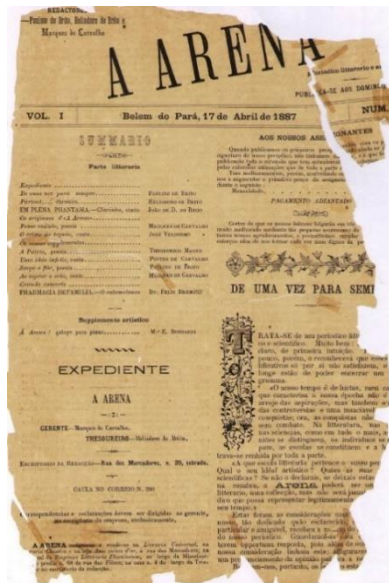


Figura 1: Capa do primeiro número do periódico *A Arena*

Neste número, publicado em 17 de abril de 1887, encontrei o conto de Paulino de Almeida Brito, nascido em Manaus em 1858 e falecido na cidade de Belém do Pará em 1919. Ele foi um escritor além de ter sido jornalista e professor. Este amazonense divulgava as obras literárias de outros autores nascidos na região amazônica nos jornais da sua época. Ele iniciou a faculdade de direito em São Paulo e concluiu sua faculdade no estado do Recife.

Marques de Carvalho desenvolveu algumas críticas referente a Paulino de Brito em Letras e Artes do *Diário de Belém*. Nessa sessão do jornal, Carvalho desenvolveu quatro fascículos que abordavam a produção literária de Brito. Paulino publicou os poemas “A morte de Evangelina” (1880), “Romeiro do Ideal” (1882), “A dúvida” (1882), “Chaine brisée” (1884) e o romance “O homem das serenatas” (1882). Depois, esse romance foi publicado juntamente com o romance “Por causa de uma loucura”, de Teodorico Magno, em um livro intitulado Tentativas literárias. Outras obras de Brito são os livros de poemas intitulados *A bebedeira* (1883), “Noites em claro” (1888), *Gás Musical* (1890), *Brasileirismo de colocação de pronomes* (1908), “Cantos Amazônicos” (1900), os contos “Histórias e aventuras” (1902) e as duas gramáticas intituladas *Gramática complementar* e *Gramática primária* publicadas em (1899). Paulino de Brito publicou no periódico *Diário de Belém* suas obras intituladas “Como se esvai um sonho” (1885) e “O enterro de um coração” (1889). Segundo os dados analisados pela Biblioteca Digital de Literaturas de Língua Portuguesa¹, os anos de produção do autor Paulino de Brito foram 1883,1887,1888,1890,1899,1900 e 1908.

Brito também foi tipógrafo, trabalhou como jornalista e tornou-se redator-chefe do principal jornal de Belém intitulado *Folhas do Norte*, onde manifestou-se a favor da abolição da escravidão negra no Brasil.

¹ Acervo digital. Fonte: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=10596&locale=pt_BR#collapseFatos Acesso em 27 de maio de 2019.

O professor, membro da Mina Literária e patrono da cadeira n. 34 da Academia Paraense de Letras publicou no jornal *A arena* um conto fantástico intitulado “N’uma pétala de rosa” no jornal literário, no lado direito da imagem a seguir:



Figura 3: Conto N’uma Pétala de Rosa de Paulino de Brito

O conto “N’uma pétala de rosa” foi publicado em 17 de abril de 1887 em duas colunas no periódico *A Arena*. Esse conto de Paulino de Brito foi considerado fantástico, pois trouxe uma interpretação de ações não humanas ocorridas entre os personagens. A continuação da narrativa encontra-se na página seguinte do periódico publicada em 1887:

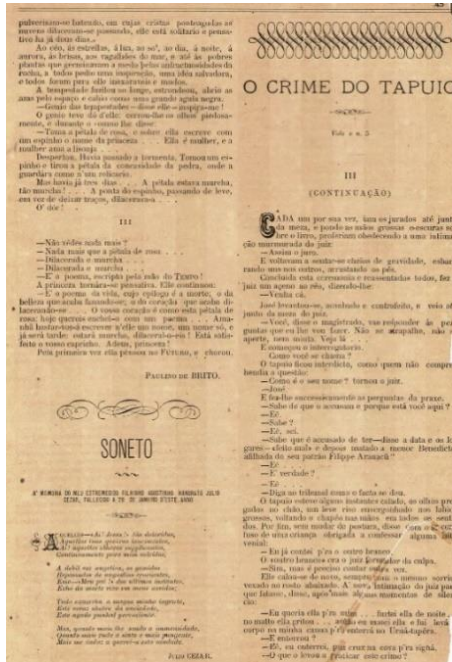


Figura 4 Continuação do conto

Este conto apresenta uma relação romântica e insólita, porém carrega um enigma ao longo da sua narrativa. Essa relação entre o eu-protagonista e *o Outro* perpetua-se no desenrolar do conto como uma aproximação do imaginário, considerando sempre o *Outro* como seu projeto de perfeição e ilusão, conforme Lacan (1979, p.165) afirma: “é a relação simbólica que define a posição do sujeito como aquele que vê”.

O insólito em “N’uma pétala de rosa” (1887)

Em nossas leituras pelo periódico *A Arena*, encontramos um conto de Paulino de Brito que trata de uma relação romântica e insólita. No século XVIII e no começo do XIX, o fantástico tratou de ideias relacionadas ao medo, presença de monstros, relações com sobrenatural dentre outras funções. A personagem faz um pedido ao protagonista para que escreva para ela um poema e entrega para

ele uma pétala de rosa. Ele promete o impossível em sua escrita. O relacionamento encara um elemento de duplo ao longo do enredo, pois ele só passa a buscar algo a partir de um pedido dela e, assim, ele faz parte dela. Esse entrelaçamento demarca uma característica do estranho e do insólito na trama. Ele foi desafiado por ela para escrever algo sem igual.

O conto *N'uma Pétala de Rosa* foi composto por três subcapítulos. No primeiro descreveu o encontro de um personagem rapaz com outra personagem mulher e donzela e o pedido da mesma, quase que impossível, conforme afirma “Princeza, tentarei o impossível!”. A busca de escrever algo que agradasse a princesa se tornou um tormento. A princesa faz o pedido: “- Pois bem: satisfazei-me, um só, e eu vos amarei por toda a vida: escrevei-me um poema...” (BRITO, 1887, p. 44), além de dizer que é uma espécie de capricho dela ainda acrescenta que “Mas não há de ser um poema como os outros...oh! isso seria tão vulgar!” (BRITO, 1887, p.44). Ela não queria o poema dele como outros poemas que ela lera.

No segundo capítulo, Paulino de Brito descreveu a trama da obra. O personagem masculino não conseguia escrever o poema, pois não teria uma *inspiração* para escrevê-lo. Então, apareceu um gênio da chuva forte para orientá-lo em seu processo de escrita e disse que esse gênio da tempestade é um ser sobrenatural que surgiu de uma tempestade, além de ter aparecido em um sonho ou em um *transe* psicótico do protagonista. O encontro do sonho com o gênio da chuva forte é um efeito onírico e surreal para que o personagem principal desenvolvesse sua obra. O personagem masculino apaixonado seguiu as orientações do gênio da chuva intensa. Ele pegou a pétala e escreveu com um espinho de modo que perfurava significativamente a pétala. O conto foi apresentado no topo como “phantástico” o que denunciou uma descrição do gênero literário da obra. Mas, enfim o que é o insólito ou fantástico?

O conto de Brito descreve elementos da natureza como formas de inspiração para alcançar o Outro. Dessa forma, iremos observar alguns elementos importantes dentro da narrativa que a

constituem como fantástica. Podemos notar que a palavra “insólito” carrega uma diversidade de compreensões. O conceito do insólito na academia está em construção devido a uma infinidade de análises possíveis que podemos estudar pelas manifestações teóricas referente ao fantástico. Todorov (1975), em sua obra de *Introdução à literatura fantástica*, explicava que o fantástico poderia hesitar o leitor. Pessanha, por sua vez, compreendeu que:

Pensando no in-sólito enquanto manifestante do real em realidades, temos que escutar atentamente o que tal palavra nos apresenta: a ambigüidade de um movimento que abarca o sentido de interioridade e de negação na dimensão do habitual, ou seja, o “in-” nos revela a permanência do “entre” na dinâmica factual, pondo em xeque o reducionismo de uma linearidade historiográfica enquanto tentativa de classificação na dimensão acadêmico-literária. Isso significa que a cronologia dos fatos (“-sólito”) será abalada pela não-estaticidade do “in-” enquanto “entre”. Este “entre” nos remete ao não-lugar do interstício, à impossibilidade de determinar a congruência dos movimentos de interioridade e de negação. (PESSANHA, 2008, p. 37)

Esse entendimento de Pessanha sobre o insólito foi encontrado na narrativa de Brito, pois “N’uma Pétala de Rosa” tratou um evento não-habitual, além de acrescentar uma dinâmica do tempo como uma forma de reflexão dos personagens. Segundo Prada Oropeza (2006), o insólito é uma espécie de modo narrativo,

(...) como sistema narrativo, se presenta respecto al discurso fantástico -, decimos que en la narración fantástica se hace evidente una “ruptura” en la codificación realista que el mismo “lo extraño”, lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica racionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo “incoherente” con ese reino, lo que llamamos lo insólito. (OROPEZA, 2006, p. 57-58)

Prada amplia o conceito do insólito, abarcando o estranho, a hesitação provocada no leitor e a oposição de uma lógica de modo

inesperado de caráter ambíguo. García, que divulga essa proposta do fantástico como parte de um discurso do insólito, afirma que:

Essa subversão verificada por Prada Oropeza, todavia, não é posta à prova, encurralada pela tensão entre explicações ônticas ou ontológicas, físicas ou metafísicas, empíricas ou metaempíricas. Diferentemente disso, a subversão verificada na construção das categorias narrativas, no universo dos novos discursos fantásticos, corresponde às estratégias de estruturação das novas tendências desse matiz literário, em que o insólito, mesmo percebido como tal, não é objeto de questionamentos, nem fica na dependência de sua aceitação. (GARCÍA, 2011, p.4)

O capricho da princesa não foi realizado. No entanto, o poeta cumpriu o desejo da princesa e, com dureza, descreveu o processo de escrita do poema de modo metafórico. O personagem escreveu um poema para a princesa após ter clamado a todos os elementos da natureza, após isso ele foi respondido pelo gênio das tempestades que realizou um desejo do personagem, conforme apresentado no trecho, a seguir: “Ao céu, ás estrellas, á lua, ao sol, ao dia, á noite, á aurora, ás brisas, aos vagalhões do mar, e até ás pobres plantas que germinavam a medo pelas anfractuosidades da rocha para ele inexoráveis e mudos” (BRITO, 1887, p. 45). Ele leva a obra elaborada sobre a pétala. Porém, traça uma reflexão sobre o tempo após três dias. O insólito é, também:

o insólito passa a ser uma realidade enquanto sentido, mundo e verdade, que não se tem, trazendo tanto o novo, o admirável, o inaugural como o inusitado, o ameaçador, o desconhecido, o sem-sentido, sem-mundo, sem verdade. O insólito, num e noutro caso, sempre nos deixa perplexos, porque tanto pode ser o maravilhoso e fantástico como o estranho e horrível. (CASTRO, 2004, p.28)

Os elementos românticos do personagem em busca da natureza para representar sua inspiração estão descritos nesses últimos trechos os quais são: “A tempestade fuzilou ao longe estrondeou, abriu as azas pelo espaço e cahio uma grande aguia

negra” (BRITO, 1887, p. 45). A tempestade sintoniza uma confusão mental do protagonista em busca de respostas. Dessa forma, a natureza é um elemento romântico. A natureza, para os românticos, era uma forma de escapismo e de fuga da realidade. O insólito é composto de uma espécie de duplicidade de parte com o estranho, conforme Ferreira (2009) afirma:

Em nossa língua, o significante insólito (do latim *insolitu*) compartilha alguns sentidos com o significante estranho (do latim *extraneu*): fora do comum, desusado, novo, anormal, extraordinário, extravagante, excêntrico etc. O estranho como duplo (do latim *duplu*) do insólito é sua réplica. Assim, ambos significam o que está fora do âmbito familiar. O estrangeiro, o forasteiro e o peregrino são representações do Outro e, como tais, só podem se apresentar sob a forma de mistério, enigma, desconhecível. (FERREIRA, 2009, p. 107)

O gênio das tempestades é o Outro, o estranho e o estrangeiro, o desconhecido que interfere no percurso do personagem protagonista. O intuito do personagem era uma inspiração por meio da natureza até que a realidade do capricho da princesa foi quebrada e a alteração de um mundo perfeito não foi concedido para ambos. Nessa discussão sobre o fantástico, o boliviano Prada Oropeza descreve que existem vertentes do insólito ficcional:

en el cuento fantástico (inaugurado por estas contribuciones) se hace evidente la tensión semántica que se establece entre la codificación “realista” – no olvidemos que el realismo, luego de su triunfo sobre el romanticismo, es el subgénero narrativo más amplio en la literatura occidental y es el primer “contexto” que, como sistema narrativo, se presenta respecto al discurso fantástico –, decimos que en la narración fantástica se hace evidente una “ruptura” en la codificación realista que el mismo “lo extraño”, lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica racionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo “incoherente” con ese reino, lo que llamamos lo insólito (OROPEZA, 2006, p. 57- 58).

A narrativa que se desenvolve de modo incoerente com o universo da lógica urge para o modo do insólito. Por isso, o insólito está presente no conto de Paulino de Brito. O fantástico detém uma diversidade de modos narrativos decorrentes do insólito, conforme expresso por Oropeza acima. Ao escrever o poema para a princesa, o impossível para o protagonista se tornou uma autodescoberta de si na segunda parte impressa do conto.

O desafio aceito gerou uma inquietação por parte do poeta, pois ele teria que buscar sua inspiração em algo desconunal. Dessa forma, o protagonista saiu de sua zona de conforto e encontrou um mundo insólito que o ajudou a ir além de uma proposta amorosa da princesa. No trecho de encerramento do conto, notamos uma reflexão do personagem protagonista:

E' o poema da vida, cujo epilogo é a morte; o da beleza que acaba fanando-se; o do coração que acaba dilacerando-se ... O vosso coração é como esta pétala de rosa: hoje quereis enchel-o com um poema... Amanhã bastar-vos-á escrever n'elle um nome, um nome só, e já será tarde: estará murcho, dilaceral-o-eis! Está satisfeito o vosso capricho. Adeus, princeza! (BRITO, 1887, p.47)

A decisão final do rapaz denunciou sua habilidade de lidar com a pressão vivida pelo pedido da princesa e renunciou ao amor dela. Paulino de Brito descreveu seu conto como fantástico, pois o enredo afirma um desafio para o protagonista que o faz recorrer a um possível ser sobrenatural das tempestades. A princesa afirmou que “pela primeira vez ella pensou no futuro, e chorou” (BRITO, 1887, p. 47), nesta frase ela descreveu uma impossibilidade de casar-se com o rapaz, devido a um desejo que, na verdade, era impossível, conforme ela havia pedido.

A construção fantástica e irônica denunciou uma realização de um desejo do personagem principal que encontrou o gênio da tempestade e tentou concretizar seu pedido. A partir disso, o gênio revelou para o poeta numa visão onírica, o que demarcou um evento

insólito. Essa incompletude do poeta transmitida na narrativa desponta a incapacidade humana de escrita do poema e superada pelo sobrenatural por meio da invocação da natureza.

Essa construção final da narrativa trouxe um desfecho pessimista e demonstrou um conflito do personagem principal diante do desejo da princesa. Essa compreensão de um auxílio de algo sobrenatural para explicar o seu eu interior foi revelado por Paulino de Brito em seu conto “N’uma Pétala de Rosa”. A descrição da vida ao longo do discurso do protagonista para a princesa revela a vida em um fluxo contínuo e o coração dela foi descrito como uma pétala de rosa. O desejo da princesa é considerado superficial pelo poeta e revela o modo de ela ter enxergado a vida. O tempo foi abordado como um elemento para que o ilusório viesse à tona. Além disso, o gênio ou fantasma das tempestades é considerado um desconhecido anteriormente que se manifesta de longe no espaço.

O gênio das tempestades na narrativa demonstra uma ideia de um fluxo contínuo vindo do tempo que vem para ajustar as realidades internas da trama. Josalba Santos, em seu artigo sobre *O fantasma e o duplo* (2013), afirma que o fantasma “está fora do seu lugar e do seu tempo, mas estar fora do seu lugar e do seu tempo é o próprio SER do fantasma. Então, talvez não seja ele quem está *fora de*, mas o próprio tempo que esteja fora dos eixos” (SANTOS, 2013, p. 150). Neste caso, o Gênio da tempestade vem como uma espécie de fantasma para dar ajuste ao inspirar o poeta.

O gênio da tempestade levou uma mensagem para o protagonista, quando “a tempestade fuzilou ao longe, estrondeou, abriu as azas pelo espaço e cahiu como uma grande aguia negra” (BRITO, 1887, p.45). Essa metamorfose do gênio da tempestade cria uma relação com a águia negra. Após o encontro com o personagem sobrenatural, “O gênio teve dó d’elle: cerrou-lhe os olhos piedosamente, e durante o somno lhe disse: - Toma a pétala de rosa, e sobre ella escreve com um espinho e tirou a pétala da concavidade da pedra, onde a guardará como n’um relicário” (BRITO, 1887, p.45).

O gênio ajudou o poeta a resolver esse desejo. O poeta escreveu o poema e sentiu-se abalado pelo tempo. Santos ainda acrescenta que “o embaralhamento do tempo instaurado pelo fantasma não advém dele, é apenas mostrado por ele. Muito mais imaginário do que fantasma seria a crença vigente na linearidade passado-presente-futuro” (SANTOS, 2013, p. 145), além de “aquilo que o fantasma diz nunca é objetivo e direto, sua revelação do enigma é em si enigmática, a resposta que ele anuncia nunca está onde parece estar” (SANTOS, 2013, p.145). O insólito é o fantasma que transmite esse estranhamento ao longo do enredo, além de ajudar o protagonista a decidir o seu presente-futuro.

Considerações finais

A obra do autor Paulino de Britto apresentou elementos fantásticos no conto encontrado no jornal *A Arena*. Os personagens tentavam satisfazer os seus desejos de algum modo, porém ficavam frustrados ao perceberem que os seus desejos eram impossíveis. O conto tratado neste artigo retomou elementos insólitos, os quais foram a construção do personagem chamado *gênio das tempestades* que auxiliou o poeta na escrita de seu poema para a princesa. O leitor pode inferir que houve o estranhamento composto de modo narrativo duplo, decorrente do processo enigmático de escrita do poeta.

O conto “Numa pétala de rosa”, de Paulino de Brito apresentou uma história romântica e fantástica. Os personagens em uma ambientação da natureza romântica tiveram suas visões limitantes que pelo mundo insólito se manifestaram projetando um final trágico para todos. Logo após o poeta satisfazer o desejo da princesa, que foi mimosé-la com um poema, ele percebeu que não seria viável seguir amando-a devido aos seus caprichos superficiais.

Referências

- BRITO, Paulino. UMA PETÁLA DE ROSA. Jornal **A arena**. 1887. Site: <http://www.fcp.pa.gov.br/2016-12-13-19-41-20/a-arena> > acesso em: 05/06/2019.
- CASTRO, Manuel de. A realidade e o insólito. In.: **Narrativas do insólito: passagens e paragens.** / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004.
- GARCÍA, Flávio. **Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional.** XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR – Curitiba, 18 a 22 de julho de 2011.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979
- FLOR, Alan. **Revista transcreve.** Discussões sobre a literatura paraense ou amazônica em Periódicos belenenses oitocentistas. Unifap: Macapá, v. 8, n. 1, 1º sem. 2018.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: **O insólito e seu duplo.** / Flavio García, Marcus Alexandre Motta. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- PESSANHA, Fábio Santana. O insólito na Dimensão do Poético: o movimento de um questionar. In.: **Narrativas do insólito: passagens e paragens.** / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.
- PRADA OROPEZA, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético”. **Revista Semiosis**, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006. [p. 54 – 76]
- SANTOS, Josalba Fabiana. O fantasma e o duplo. In.: **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional.** Flavio García, Júlio França, Marcello de Oliveira Pinto (org.) Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

Apresentação dos autores



Abílio Pacheco de Souza

Professor Assistente de Literatura da UFPA – Campus de Bragança. Doutorando em Teoria e História Literária na UNICAMP.



Aline Costa da Silva

Mestra em Linguagens e Saberes na Amazônia, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia – UFPA – Campus Bragança. Doutoranda em Letras, na área de concentração em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras-UFPA- Campus Guamá.



Alan Victor Flor da Silva

Doutor em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente, é professor substituto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).



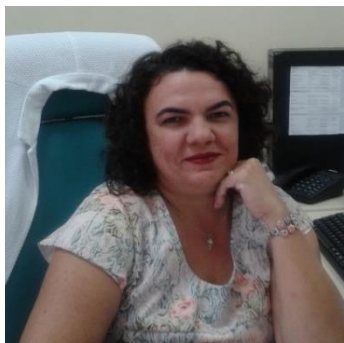
Claudia Valeria França Vidal

Mestra em Letras: Linguística e Teoria Literária (UFPA). Especialista em Literatura Brasileira (UNICID-SP) e Especialista em Cinema e Audiovisual (Estácio-SP). Professora do curso de Tecnologia em Produção Multimídia da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte (FAV/ICA) da Universidade Federal do Pará. Também é escritora, tendo participação em três antologias e publicado cinco livros solo até o momento. E-mail: claudiavidal35@gmail.com



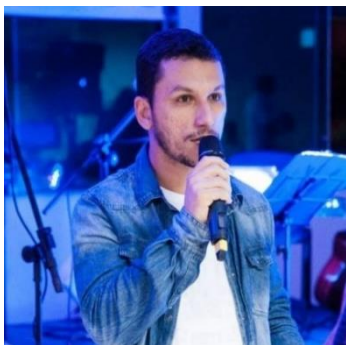
Eunice Ferreira dos Santos

Graduação em Letras. Mestra em Letras: Linguística e Teoria Literária (UFPA). Doutora em Estudos Literários (UFMG). Professora da Universidade Federal do Pará. Pesquisadora filiada ao Grupo de Estudos e Pesquisas Eneida de Moraes sobre Mulher e Relações de Gênero (GPEM/ UFPA - Belém/PA). Desenvolve pesquisas focalizando a autoria feminina de expressão amazônica, especificamente sobre o percurso literário das escritoras paraenses. E-mail: efsantos47@gmail.com



Germana Maria Araújo Sales

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora Adjunto IV da Universidade do Federal do Pará (UFPA).



Geovane Belo

Geovane Belo possui Doutorado em Educação (UFPA) na linha Educação, Cultura e Sociedade, Mestrado em Artes (UFPA) e Graduação em Letras (UEPA). Atua como Docente do Curso de Letras na UFRA, onde coordena o Projeto de Extensão Tecituras, integra o Projeto de Pesquisa Geofala e o GELICS, Grupo de Estudos em Literatura, Cultura e Sociedade. Também é compositor e escritor, recebeu em 2012 o Prêmio Dalcídio

Jurandir da Fundação Cultural do Pará pelo livro *Pequenas Divagações no Tempo*.



Elionay Mota

Elionay Mota é Graduando do Curso de Letras da Universidade Federal Rural da Amazônia. Tomé-açu-PA, integra o Grupo de Estudos em Literatura, Cultura e Sociedade (GELICs) e o Projeto de Extensão Tecituras. Também é bolsista CAPES através do Programa de Residência Pedagógica.



Karla Menezes Lopes Niels

Karla Niels tem doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (2018) e mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013). É professora da disciplina Língua Portuguesa e Literatura na educação básica do Estado do Rio de Janeiro, na SEEDUC. É também conteudista e tutora a distância nos cursos de Linguagens e Códigos da formação continuada em EAD

da Fundação CECIERJ. Seus interesses de pesquisa direcionam-se, sobretudo, para o estudo das manifestações da literatura de cunho fantástico, no Brasil, dos oitocentos a contemporaneidade. E-mail para contato: karla.niels@gmail.com.



Melissa da Costa Alencar

Doutoranda em Letras, com área de concentração em Estudos Literários do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA).
E-mail: melissaalencar@gmail.com



Suellen Cordovil da Silva

Suellen Cordovil da Silva – Suellen Cordovil da Silva é doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Professora Assistente Nível II na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), lotada no campus de Marabá, no Instituto de Letras, Linguística e Artes (ILLA), na Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET); áreas de interesse de pesquisa: Tradução, Literatura Estrangeira de Língua Inglesa, Literatura Fantástica e Histórias em Quadrinhos; Link do cv lattes:

<http://lattes.cnpq.br/2051633811216841>; e-mail suellen@unifesspa.edu.br.