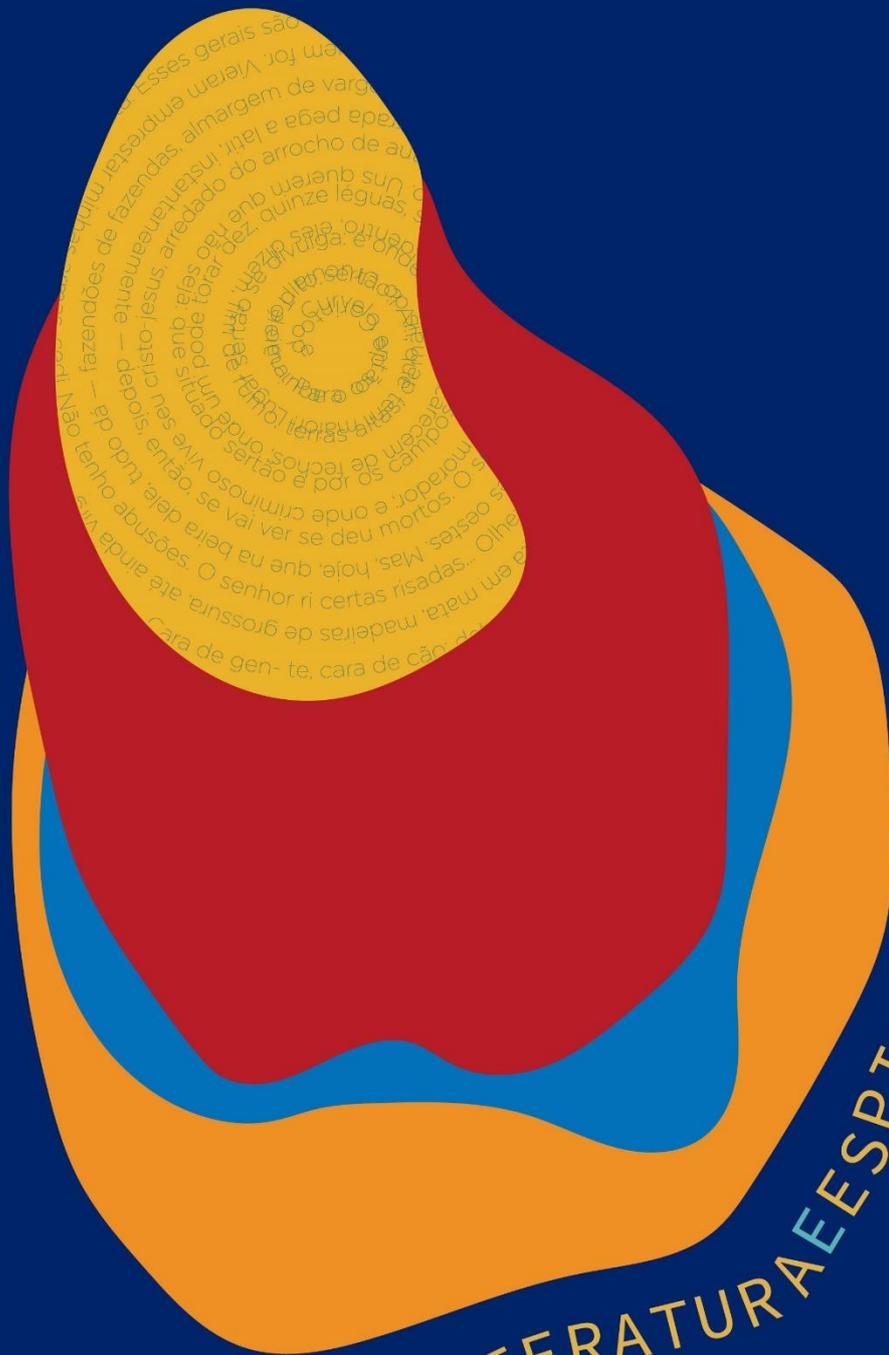


CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

53

Ano 29 - 2020 - nov
ISSN 1982-9701



LITERATURA E ESPIRITUALIDADE



UnB

Organizadores
Ana Claudia da Silva
João Leonel
William Alves Biserra

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação
Adalene Moreira Silva

Diretora do Instituto de Letras
Rozana Reigota Naves

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Cláudio R. V. Braga

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Eritelto da Rocha Carvalho

Editor-Chefe
André Luis Gomes

Equipe Editorial
Cláudio R. V. Braga
Pedro Mandagará

Editor Assistente
André Aires

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS 53

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ano 29 | 2020

Brasília, Brasil. Páginas 1-318.

ISSN 1982-9701



Dossiê

Literatura e Espiritualidade

Volume II

Editor-Chefe

André Luis Gomes

Editor

Cláudio R. V. Braga

Editor Assistente

André Aires

Organizadores deste v. 53

Ana Claudia da Silva

João Leonel

William Alves Biserra

Capa

Lemuel Gandara

Projeto Gráfico

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Diagramação

Bruna Ribeiro Basso

Apoio

Poslit/IL/UnB

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivier-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Cerrados*, Brasília, v. 53, p. 00-00, dez. 2020.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Semestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura. 2. Espiritualidade. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte – Brasília – DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

Sumário

Apresentação**Erro! Indicador não definido.**

Dossiê

Literatura e Espiritualidade - volume II

Literatura espírita e figurações do feminino em “Há Dois Mil Anos”, de Emmanuel15
Ana Claudia da Silva e Verônica Bemvenuto de Abreu e Silva

Gonzaga e Dorotéia: um amor que renasce e se reconta através dos séculos37
Naelza de Araújo Wanderley

Leitura e etnografia: um estudo das práticas de leitura em instâncias religiosas69
Rosemar Eurico Coenga e Patrick Viana da Silva

A lâmpada de Deus e o aberto perigo: Riobaldo entre a afirmação, a negação e a
dúvida.....94
Claudia Campos Soares

A relevância dos estudos topográficos e espaciais para a geopoiesia do sertão..... 112
Willi Bolle

Imagens da Virgem Maria na liturgia do Santo Daime..... 143
Eunice Nóbrega Portela e Dirce Maria da Silva

| | |
|--|-----|
| Candomblé para inglês ver: um estudo descritivo sobre a tradução de lendas em um documentário sobre Candomblé | 165 |
| Gleiton Malta e Marília de Araújo Ruivo | |
| Práticas religiosas em <i>Cidade de Deus</i> : cultos, rituais e tradução coletiva no cinema literário | 196 |
| Lemuel da Cruz Gandara | |
| <i>Ladainha</i> na <i>Missã dos Quilombos</i> : um canto de rememoração e de evocação aos mortos na luta contra o racismo..... | 220 |
| Sidney Barbosa e Beatriz Schmidt Campos | |
| As voltas do filho pródigo, de Autran Dourado, e a parábola bíblica | 250 |
| João Leonel e Ricardo Cesar Toniolo | |
| Conflitos étnico-culturais em <i>Ventos do Apocalipse</i> e <i>O Sétimo Juramento</i> , de Paulina Chiziane..... | 284 |
| Larissa da Silva Lisboa Souza | |
| Ambivalências contemporâneas: mito e religiosidade em <i>Estela sem Deus</i> , de Jeferson Tenório..... | 300 |
| Cristhiano Motta Aguiar e Luana Jéssika Della-Flora | |

Apresentação

A religião é um dos elementos fundantes e estruturantes da história dos povos. Não é diferente no caso do Brasil. Segundo Darcy Ribeiro (1995), o povo brasileiro tem a religiosidade como um elemento fundamental de sua cultura, o qual não apenas desempenhou papel facilitador de seu processo “civilizatório”, mas mobilizou igualmente movimentos de resistência, dos quais Canudos, na Bahia, e Lagolândia, em Goiás, dão testemunho. A religião permaneceu como forte traço identitário em toda a história brasileira e, ainda hoje, é foco de conflitos sociais relevantes.

A literatura mundial traz como uma de suas principais fontes temáticas a religião e a espiritualidade. Basta uma rápida pesquisa em períodos literários, autores e resumos de obras para que se constate a afirmação. A literatura brasileira, seja a das origens, seja aquela produzida no decorrer dos séculos, oferece igualmente testemunho da presença constante e atuante da religião no plano de sua estruturação, temática, configuração de tempos e épocas, enredos e personagens. Nos inícios, a matéria bíblica está presente nos poemas de José de Anchieta, nos sermões de Antonio Vieira e nos versos sacros de Gregório de Matos, a título de exemplo. As escolas literárias que surgem em nosso país, cada uma a seu modo, trazem a religião, a espiritualidade e a Bíblia como uma de suas fontes inspiradoras.

Se inicialmente em nosso meio a tradição e temática católica romana imperaram, com o passar do tempo outras vertentes religiosas têm sido incorporadas à produção literária brasileira, como a espírita, a protestante e evangélica, as de matrizes africanas e indígenas etc. Temos, portanto, uma expressão religiosa multiforme na literatura nacional.

A teoria e a crítica literária europeia e norte-americana, principalmente, não ignoram a religiosidade e a espiritualidade em sua literatura. Há o reconhecimento de que a presença de tais temas na história de seus povos se manifesta em produções ficcionais, tornando-se, assim, objeto de suas análises. O panorama brasileiro é diverso, pois, embora a produção exista, há pouco espaço destinado à publicação e divulgação de estudos sobre a representação de indivíduos e/ou doutrinas religiosas, colaborando, assim, a academia, para manter alijadas dos estudos literários obras de cunho religioso, místico, ou que guardam relação com o sagrado em quaisquer de suas formas. Trata-se de uma literatura que tem seu próprio universo de leitores, os quais, segundo a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, constituem um corpo de receptores não menos numerosos que fiéis, isto é, leitores que leem com regularidade.

A eles dedicamos este dossiê, que reúne pesquisas sobre a relação entre Literatura e Espiritualidade. Os artigos foram distribuídos, majoritariamente, pela época de publicação dos objetos literários estudados pelos autores, de modo que o primeiro volume reúne desde estudos sobre textos clássicos até pesquisas sobre textos relativos a diferentes conceitos de modernidade. O segundo volume do dossiê apresenta investigações sobre outras literaturas publicadas no início e durante o século XX, estendendo-se até a contemporaneidade.

No primeiro volume, reunimos estudos sobre obras “clássicas”. Anderson de Oliveira Lima analisa os paratextos da Bíblia na tradução de Frederico Lourenço, com ênfase nos intertítulos dos dois primeiros volumes e nas intervenções feitas por Lourenço na 2ª. Carta de São Paulo aos Coríntios; Thiago Blumenthal (*in memoriam*) focaliza as ideias de terra e nação nas histórias de Ana e Sansão, partindo do motivo da esterilidade para, através de elementos linguísticos, compreender tanto o pensamento quanto a constituição de mitos da sociedade hebraica. Os aspectos políticos e simbólicos dos ritos funerários na Grécia Antiga são o tema do artigo de André Luis Gomes e Bárbara Figueira, considerando como objeto primordial a tragédia *Antígona*, de Sófocles (411 a.C.). Fechando este bloco, Maha

Zawil analisa a jornada espiritual de personagens do romance *The Architect's Apprentice*, de Elif Shafak (2013), com base nos ensinamentos Sufis de *The Mathnawi*, de Jalaluddin Rumi (1925), abordando vários temas dessa tradição.

Textos dos séculos XVI e XVII são abordados por Eduardo Guerreiro Brito Losso e Lucas Bento Pugliesi, que analisam a representação na poesia cortesã ibérica na perspectiva dos “exercícios espirituais” propostos por Pierre Hadot (2014); o estudo comparado de aspectos do sagrado e do profano nas obras de Lope de Vega e Sor Juana Inés de la Cruz proposto por Pablo Fernando Gasparini e Mariana Hetti Gomes completa este tópico, com observações que partem da biografia dos autores para a análise de seus poemas.

O estudo de obras do século XIX, focalizando tanto autores canônicos, como Machado de Assis, Alexandre Herculano e William Blake, como o menos conhecido autor simbolista Nestor Victor compõem o terceiro bloco de estudos deste volume. Tiago Marcenes Ferreira da Silva discute aspectos estéticos e históricos da religião na prosa machadiana, enquanto Antonio Augusto Nery e Eduardo Soczek Mendes focalizam o contexto histórico e o discurso do narrador de “O Pároco da Aldeia”, de Herculano (1851). O poeta inglês William Blake também comparece no artigo de Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Luiza Liene Bressan e Ana Caroline Voltolini Fernandes, que objetiva analisar as relações entre a literatura e a teoria do imaginário na obra *O Matrimônio do Céu e do Inferno* (1794). Marcus Rogerio Salgado e Roberto da França Neves, por sua vez, abordam a chamada “crise do espírito” na virada do século XIX para o XX em seu estudo sobre a imanência e a transcendência na novela “Sapo”, de Nestor Victor (1897), enquanto Wiliam Alves Biserra e Victor Hugo Pereira de Oliveira nos levam a refletir sobre a relação entre peregrinação e deificação na narrativa *Relatos de um Peregrino Russo*, comparando-a com os livros de viagens medievais a partir de teorização proposta por Miguel Ángel Pérez Priego.

Como representantes dos estudos sobre literatura e espiritualidade em obras modernas e modernistas – em sentido lato –, temos os artigos de Losso, Stephani & Tinoco e Marchioro. Eduardo Guerreiro Brito Losso focaliza o processo de banimento de expressões místicas no espaço público ocidental, apresentando os diferentes momentos de secularização da mística na literatura moderna. O “catolicismo às avessas” de Murilo Mendes é analisado no artigo de Adriana Demite Stephani e Robson Coelho Tinoco, que nos conduzem pelos meandros de sacralidade e profanidade expressos na obra do poeta modernista. E, fechando o primeiro volume deste dossiê, Camila Marchioro estuda os motivos religiosos, com destaque para o casamento místico, no conjunto de obras de Cecília Meireles aliado de sua poesia completa e reunido posteriormente sob o nome de *Cânticos* (1981).

O segundo volume inicia-se com uma série de estudos em torno da literatura espírita. Ana Claudia da Silva e Verônica Bemvenuto Abreu e Silva apresentam um estudo com duas representações opostas do feminino no romance *Há Dois Mil Anos*, do autor espiritual Emmanuel (2017), antecedido de considerações mais gerais acerca da literatura espírita no Brasil; Naelza Wanderley investiga o romance *Confidências de um inconfidente*, de Tomás Antonio Gonzaga redivivo (1981), apontando as similaridades entre o relato espírita e os relatos literários de outra natureza. Ainda tangendo os estudos relacionados ao Espiritismo, agora em diálogo com estudos sobre outras religiões cristãs, Rosemar Coenga e Patrick Silva discutem, na perspectiva da História Cultural, práticas de leitura observadas entre leitores evangélicos, católicos e espíritas, apresentando a diversidade dos comportamentos de leitura partilhada por esses atores sociais.

Dentre os autores brasileiros nos quais o tema da espiritualidade é talvez mais premente encontramos Guimarães Rosa, cuja obra comparece neste dossiê no estudo de Claudia Soares a respeito de como Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1956), procura na religião explicações que possam conferir significado à experiência vivida; a arquitetura linguística dialética da personagem, contudo, aponta para a impossibilidade

de certeza a respeito do que deseja conhecer, fundamentando sua ambiguidade característica. O sertão brasileiro é revisitado também por Willi Bolle que, a partir de *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius (1817–1820), refaz as principais etapas da viagem relatada pelos naturalistas alemães, tecendo considerações relevantes para a geopoética do sertão, em seu contraste com as periferias das grandes cidades.

A literatura contemporânea encontra-se representada neste dossiê por sete estudos que abrangem aspectos da cultura atual problematizados por obras que dialogam com diferentes experiências de religiosidade. Eunice Portela e Dirce Maria da Silva observam como os hinários do Santo Daime representam elementos oriundos do catolicismo, com foco especial nas imagens da Virgem Maria, que ocupam lugar de centralidade nessa experiência litúrgica. A partir dos estudos da tradução, por sua vez, Gleiton Malta e Marília Ruivo demonstram como a falta de conhecimento específico produz um impacto negativo na tradução de um documentário sobre candomblé, comparando legendas e transcrições automáticas e humanas.

As práticas religiosas de personagens sombrias do livro *Cidade de Deus* (LINS, 1997) e do filme homônimo (MEIRELLES, 2002) são analisadas por Lemuel Gandara, que apresenta, além de análises comparativas entre literatura e cinema literário, um mapa conceitual de liturgias ligadas ao Catolicismo, ao Evangelismo e à Umbanda. Na sequência, apresentamos os estudos de Sidney Barbosa e Beatriz Campos sobre o cântico “Ladainha” da obra performática *Missa dos Quilombos* (TIERRA, CASALDÁLIGA, NASCIMENTO, 1982), que é um hino de protesto contra o racismo histórico e contemporâneo da excludente sociedade brasileira.

Um dos relatos bíblicos mais conhecidos encontra-se no Evangelho de Lucas (15.11–32): trata-se da parábola do filho pródigo que, no artigo de João Leonel e Ricardo Toniolo, é analisada em sua estrutura geral e também como elemento organizador de um dos capítulos do romance *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado (1970), que subverte o texto

canônico tanto na composição das personagens quanto nos processos narrativos instaurados.

A literatura moçambicana de autoria feminina também marca presença neste dossiê pelas mãos de Larissa Souza, que apresenta os conflitos étnico-culturais em dois romances de Paulina Chiziane: *Ventos do Apocalipse* (1983) e *O Sétimo Juramento* (2000), problematizando o silenciamento das experiências tradicionais na formação da nova sociedade pós-colonial.

Encerra este dossiê, por fim, o artigo de Christiano Aguiar e Luana Della-Flora sobre as representações do cotidiano religioso brasileiro no romance contemporâneo *Estela sem Deus* (2018), de Jeferson Tenório, que problematiza também o conceito de mito e a construção da experiência religiosa na história da Humanidade.

O extenso e surpreendente conjunto dos textos que compõem este número 53 da Revista Cerrados e a variedade dos estudos aqui reunidos são provas latentes da vivacidade com que pesquisas sobre o diálogo entre a literatura e as diferentes expressões da dimensão espiritual da existência humana continuam sendo realizadas nas universidades. É com alegria, pois, que entregamos aos leitores e pesquisadores este dossiê, agradecendo imensamente à colaboração generosa e profícua dos autores, cujos artigos são portas abertas que convidam à realização de sempre novos estudos dentro dessa temática fundadora e fundamental da experiência humana.

Agradecemos também a atuação prestimosa dos colaboradores – editores, diagramadores, assistentes e artistas – sem cujo apoio esta edição, fruto bom de uma parceria acadêmica interinstitucional, não se teria realizado. E, usando da licença poética que nos permite nosso objeto de pesquisa, sobre todos desejamos que recaiam as bênçãos infinitas de Deus!

Ana Claudia da Silva

João Leonel

Organizadores da Cerrados n. 53

Dossiê

Literatura e Espiritualidade

Volume II

Literatura espírita e figurações
do feminino em “Há Dois Mil
Anos”, de Emmanuel

Spiritist literature and figurations
of the female in “Há Dois Mil
Anos”, by Emmanuel

Ana Claudia da Silva

Doutora em Estudos Literários pela
Universidade Estadual paulista Júlio de
Mesquita Filho. Professora da Universidade
de São Paulo.
aclaudasilva@gmail.com

Verônica Bemvenuto de Abreu e Silva

Mestra em Estudos Literários pela
Universidade de Brasília. Professora
autônoma de Língua Portuguesa e Língua
Inglês.
veronicabemvenuto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3948-8931>
<https://orcid.org/0000-0003-1297-258X>

Recebido em: 17/05/2020
Aceito para publicação em: 22/09/2020

Resumo

Neste estudo apresentamos algumas considerações acerca da literatura espírita no Brasil e, especificamente, da produção autoral de Emmanuel [Espírito] com psicografia de Francisco Cândido Xavier, focalizando o romance histórico *Há dois mil anos* (2017). Nosso objetivo foi tomar a ambivalência Lilith-Eva e o desenvolvimento do arquétipo da Virgem Maria como modelos culturais femininos silenciados ou sancionados na obra. A análise foi feita com base nos estudos de Giussani (2000; 2015), Le Goff (2012), Koltuv (2017) e Esteves (2010). Concluímos que as personagens Lívia Lentulus e Fúlvia Prócula se assemelham às correlações que, na atual sociedade ocidental cristã, se faz entre Eva e Lilith, respectivamente; o caráter dessas mulheres colabora para sua exaltação ou para seu apagamento na trama.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Literatura espírita. Representação feminina. Romances de Emmanuel [Espírito].

Abstract

*In this article we present some considerations about the spiritist literature in Brazil and, specifically, the authorial production of Emmanuel [Spirit] with psychography by Francisco Cândido Xavier, focusing on the historical novel *Há dois mil anos* (2017). Our objective was to take the Lilith-Eva ambivalence and the development of the Virgin Mary archetype as female cultural models silenced or sanctioned in the work. The analysis was based on the studies of Giussani (2000; 2015), Le Goff (2012), Koltuv (2017) and Esteves (2010). We conclude that the characters Lívia Lentulus and Fúlvia Prócula are similar to the correlations that, in today's Western Christian society, are made between Eva and Lilith, respectively; the character of these women contributes to their exaltation or to their erasure in the plot.*

Keywords: Brazilian literature. Spiritist literature. Female representation. Emmanuel [Spiritist]'s novels.

*Quando eu errava no mundo,
Triste e só no meu caminho,
Chegaste devagarinho,
E encheste meu coração.*
(EMMANUEL, 2017, p. 57)

Introdução

O que é um livro clássico? Para Ítalo Calvino (1993), clássicos são livros que estão sempre sendo relidos: a frequência da leitura e das edições de uma obra, seu uso, as leituras, as releituras, as citações e os diálogos intertextuais que ela suscita é que tornam uma obra clássica; é o leitor, em suma, que age para transformar uma obra literária em um clássico.

O romance histórico¹ que aqui abordamos, *Há dois mil anos*, de autoria de Emmanuel com psicografia de Francisco Cândido Xavier (EMMANUEL, 2017) é um clássico da literatura espírita. Entendemos por espírita a literatura que se processa ligada às instâncias espíritas da sociedade brasileira: é produzida por autores espíritas – no sentido mais estrito do termo, ou seja, por pessoas que seguem a Doutrina dos Espíritos codificada por Allan Kardec –; editada por editoras espíritas; lida por leitores adeptos da mesma doutrina e tem sua circulação nos ambientes espíritas, seja nos centros de prática religiosa e estudo, seja nas unidades federativas. Ocupa um lugar privilegiado nessa literatura o romance mediúnico, que é composto pela conjugação de autoria extrafísica que comunica a sua obra, por mecanismos diversos e com grau de interferência imponderável, a um médium psicógrafo, cuja função se aproxima, nesse sistema autoral, daquela de um tradutor: é ele quem dá materialidade à comunicação do espírito autor.

¹ O romance histórico de Emmanuel, além da ambientação de época, da narrativa cronológica e da presença de personagens ficcionais junto a personagens históricos, inclui também a dimensão da vida no mundo espiritual, conforme é descrita nos textos doutrinários.

Em pesquisa que realizamos recentemente sobre o perfil dos leitores espíritas brasileiros, questionamos os entrevistados sobre que livros espíritas teriam sido mais marcantes em sua vida. Excetuando as chamadas obras básicas da codificação espírita,² que ficaram em primeiro lugar, os demais livros mencionados foram obras literárias e, entre essas, o romance em tela compareceu em segundo lugar, num universo de 15.619 entrevistados (SILVA; ABREU E SILVA, 2019), tendo sido superado apenas por outro romance dos mesmos autor e médium psicógrafo, o romance também histórico *Paulo e Estêvão* (2013).

Incluímos, pois, entre os “clássicos” da literatura espírita, no sentido que Calvino dá a esse termo, alguns romances psicografados por Francisco Cândido Xavier, o maior avatar brasileiro dessa doutrina, com destaque para aqueles de autoria de André Luiz e de Emmanuel. Entre a gente espírita é difícil encontrar pessoas que admitam não terem lido esses autores. Ao contrário, os enredos e personagens aparecem frequentemente citados em palestras; não raro os vimos ser referidos com intimidade, como se fala de uma figura pública, que todos conhecem ou deveriam conhecer; recebem eles, por exemplo, o mesmo tratamento de Jesus, Maria e dos apóstolos. Falamos da paciência de Jó ou da conversão de Paulo, personagens bíblicos, com o mesmo acento com que falamos do martírio de Lívia, ou do orgulho de Publius Lentulus, ou, ainda, do poema de amor que ele escreveu para ela na juventude, do qual extraímos os versos da nossa epígrafe.³

2 “A codificação é um conjunto de cinco obras: o *Livro dos espíritos*, que aparece pela primeira vez em 1857, e contém ‘o núcleo e arcabouço geral da doutrina’; o *Livro dos médiuns*, continuação do primeiro e que ‘pesquisa o processo das relações mediúnicas, estabelecendo as leis e condições do intercâmbio espiritual’; o *Evangelho segundo o espiritismo*, que explicita o conteúdo moral [...]; *O Céu e o Inferno*, que discute ‘as penas e gozos terrenos e futuros’; *A Gênese, os Milagres e as Predições*, que ‘trata dos problemas genésicos e da evolução física da terra’ (CAVALCANTI, 1983, p. 14). Todas elas foram codificadas por Allan Kardec.

3 “Alma gêmea da minha alma, / Flor de luz da minha vida, / Sublime estrela caída / Das belezas da amplidão!... // Quando eu errava no mundo / Triste e só no meu caminho, / Chegaste, devagarinho, / E encheste meu coração. // Vinhas nas bênçãos dos deuses, / Na divina claridade, / Tecer-me a felicidade, / Em sorrisos de esplendor!... // És meu tesouro infinito, / Juro-te eterna aliança, / Porque eu sou tua esperança, / Como és todo meu amor. // Alma gêmea da minha alma, / Se eu te perder, algum dia, / Serei

Há dois mil anos

Dona de uma sensibilidade ímpar e de uma narrativa poderosa e sublime, a voz autoral de Emmanuel cativa muitos leitores com enredos históricos que resgatam personalidades da tradição judaico-cristã. Seus romances ficam entre o romance histórico tradicional, romântico, e o contemporâneo. Esteves (2010) aponta a diferença entre ambos. Sobre o romance histórico tradicional, lembra eu ele obedece a dois princípios:

O primeiro deles é que a ação ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama fictícia, com personagens e fatos inventados pelo autor. Além disso, como segundo princípio, os romances de [Walter] Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico. (2010, p. 31)

Dessa forma literária, *Há dois mil anos* (EMMANUEL, 2017) guarda o tempo pretérito e a narrativa linear em que o passado histórico é reconstituído com apuro⁴; uma história de amor com final trágico também percorre a narrativa. Apesar disso, há também nesse romance elementos que o aproximam do romance histórico contemporâneo, o qual, segundo Esteves (2010),

[...] adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de [...] uma série de artimanhas ficcionais: inventa situações fantásticas; distorce conscientemente os fatos históricos; coloca lado a lado personagens históricos e ficcionais; rompe com as formas convencionais de

a escura agonia / Da saudade nos seus véus... // Se um dia me abandonares, / Luz terna dos meus amores, / Hei de esperar-te, entre as flores / Da claridade dos céus...” (EMMANUEL, 2017, p. 56-57) Emblemático do amor entre os esposos, este poema comparece duas vezes no romance; fora dele, foi musicado com diferentes melodias – entre as quais a adaptação da letra a “Torna a Surriento”, de Ernesto de Curtis –; é uma canção regularmente tocada em encontros espíritas.

⁴ Haroldo Dutra Dias (1971-), pesquisador com currículo extenso de formação humanista, contesta, em palestra proferida em 2008, vários elementos que os historiadores apontavam como inconsistências na reconstituição histórica da obra *Há dois mil anos* (EMMANUEL, 2017), provando que o romance apresentava dados de época que a História só descobriu depois da publicação da obra.

tempo e de espaço; alterna focos narrativos e momentos de narração; e especialmente se vale, às vezes até de modo exagerado, da intertextualidade em suas diferentes formas de manifestação, sobretudo a paródia e a forma carnalizada de ver o mundo. (2010, p. 68)

Embora não haja alternância de foco narrativo nem paródia ou carnalização, o romance de Emmanuel (2017) rompe com as formas tradicionais de representação quando estabelece que toda ação humana tem a influência do plano espiritual, onde ocorre, inclusive, a parte da narrativa na qual se dá a redenção salvífica das personagens. Assim como na composição da obra, espíritos encarnados e desencarnados são personagens que convivem e interagem, embora os encarnados em geral não o percebam.

A fábula de *Há dois mil anos* (2017) se passa entre os anos 31 e 79 da era cristã. No núcleo de personagens baseados em figuras históricas temos representados Jesus; o senador romano Publius Cornelius Lentulus; o prefeito da Judéia, Pôncio Pilatos; Cláudia Prócula, sua esposa; o governador Herodes Antipas e Publius Lentulus Sura, senador romano. Ressaltamos aqui a *expertise* do autor em recriar a época que precedeu à destruição de Pompéia pelo Vesúvio, que encerra a parte terrena do romance. A trama recupera personagens marginalizadas, como os escravos e escravas das casas de Flamínius, de Lentulus e de Pilatos; a criança leprosa; as mulheres dos senadores – todo um universo paralelo ao mundo masculino do poder romano encontra-se representado no romance; a perspectiva da ação no espaço extrafísico também afasta este romance do modelo tradicional, pois considera-se nele a existência de uma realidade expandida, compreendendo também o mundo além-túmulo.

Vale lembrar que Emmanuel foi o mentor espiritual e também o coordenador de toda a atividade psicográfica do famoso médium mineiro, que psicografou mais de 400 obras, ditadas por espíritos que ficaram bastante conhecidos, como André Luiz, Humberto de Campos (nomeado como Irmão X após a conhecida disputa legal pelos direitos autorais das obras por ele ditadas, movida pela família do poeta), Meimei, Cornélio Pires e outros

inúmeros escritores, sendo uma boa amostra da variedade de autores espirituais que trabalhavam com Chico Xavier sua primeira obra psicografada, a antologia poética *Parnaso de além-túmulo*, de 1932.

A parceria de composição Emmanuel – Chico Xavier produziu 121 obras de gêneros variados (filosóficos, científicos, epistolográficos, entrevistas, cartas, mensagens etc.), dentre os quais destacamos como produção literária os romances produzidos entre 1939 e 1953 (EMMANUEL, 2013; 2014; 2014a; 2014b; 2017; . Tais romances são editados ininterruptamente, sempre pela Federação Espírita Brasileira (FEB); *Há dois mil anos* (EMMANUEL, 2017) conta com 53 edições, por vezes com até 12 reimpressões.

Conhecido por sua austeridade e competência como orientador espiritual, Emmanuel apresenta-se ao leitor também como um autor capaz de envolver o leitor em intrigas que o transportam a mundos antigos, cujas paixões, entretanto, continuam a envolver os leitores contemporâneos. Se temos personagens angelicais, como Lívia Lentulus, que nos parecem mais distantes pela perfeição alcançada, temos outras, muito mais humanizadas, em condições de evolução espiritual próximas às do homem contemporâneo, que movem-se entre a fé e uma razão eivada de preconceitos, às quais é dada sempre a oportunidade de iluminação, pelo conhecimento, e de regeneração, pelo exercício da caridade.

Não abordaremos neste estudo a discussão entre realismo e realismo fantástico no que tange à literatura espírita, mormente na presença de personagens e de espaços de natureza extrafísica, pois consideramos que um fenômeno deve ser percebido a partir da experiência de seus leitores e pelas regras que regem a sua natureza e não de fora delas.⁵

⁵ Para compreender a realidade profunda da Igreja (católica), o filósofo Giussani apresenta um pressuposto fundamental, que é o de que a Igreja é uma vida, não um conjunto de ensinamentos e ideias que não incidem sobre a experiência humana. Diz ele: “Quem se propuser a verificar uma opinião própria sobre a Igreja deve considerar que, para a inteligência real de uma vida como a Igreja, é necessária uma convivência adequada.” (2015, pos. 95) Da mesma forma, entendemos que para bem conhecer e avaliar a expressão literária que nasce da relação com a espiritualidade superior vivenciada na doutrina espírita, é preciso estar em sintonia com seus ensinamentos – uma leitura justa dessa produção deve ser feita dentro dessa chave vivencial, isto

Preferimos, ao invés, problematizar a representação feminina na obra, que ocupa um lugar de destaque, muito embora seja apresentada pelo mesmo narrador onisciente.

Lilith e Eva

“Discutir o que ‘realmente’ aconteceu no Éden é igual a discutir se Capitu traiu Bentinho: não há uma resposta.” (FERREIRA, 2017). É assim que Leonardo Ferreira termina seu post sobre a problemática que envolve o apagamento de Lilith, a primeira esposa de Adão, das escrituras. Essa teoria parte do hiato existente entre as duas narrativas bíblicas sobre a gênese da mulher, o qual dá a entender que parte da história teria sido suprimida. No primeiro capítulo do Gênesis, lemos: “Assim Deus criou o homem em sua própria imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea ele os criou.” (BÍBLIA; Gen. 1, 27). No segundo, porém, lemos um relato diverso:

E o Senhor Deus disse: Não é bom que o homem esteja sozinho; eu farei uma *ajudadora adequada* para ele. [...] E da terra o Senhor Deus formou todo animal do campo, e toda ave do ar; [...] mas para Adão não foi encontrada uma ajudadora adequada. E o Senhor Deus fez um profundo sono cair sobre Adão, e ele dormiu; e ele tomou uma de suas costelas [...]; e da costela que o Senhor Deus havia tirado do homem, ele fez uma mulher, e a levou ao homem. E Adão disse: Esta *agora* é osso dos meus ossos, e carne da minha carne; ela será chamada Mulher, porque ela foi tomada de dentro do Homem. (BÍBLIA, Gen. 2, 7;18–23, grifos nossos)

Deus procura construir para o homem uma “ajudadora adequada”, submissa por natureza e vocação, e só a encontra quando a faz sair da própria matéria corpórea de Adão; é quando nasce Eva, que só será nomeada no capítulo 3 do Gênesis, após a expulsão do Éden. Algumas interpretações da Bíblia dão a entender que o adjetivo “adequada” para a tal “ajudadora” de Adão, somado à sua surpresa quando a vê e diz: “Esta *agora* [...] será

é, considerando como válidos os pressupostos fundamentais do espiritismo, que têm na imortalidade do espírito, na reencarnação e na comunicabilidade entre encarnados e desencarnados alguns de seus dogmas fundantes.

chamada Mulher” (Ibidem, grifo nosso), sinalizam a supressão da presença de Lilith, a primeira esposa de Adão, aquela mencionada no capítulo 1. Ao contrário de Eva, cognominada Mãe dos viventes, Lilith seria a mulher “inadequada”, a que não se submeteu a Adão por considerar-se igual a ele. Segundo Koltuv (2017), é no Zohar⁶ é que se encontram as raízes desse mito, que corresponde, na psicologia, ao arquétipo da mulher selvagem, noturna, livre, sedutora, assassina. Koltuv explica:

As forças da sexualidade, do nascimento, da vida e da morte, do mágico ciclo da vida eram, originalmente, governadas pela Deusa. Com o advento do patriarcado, o poder de vida e morte tornou-se prerrogativa do Deus masculino, enquanto a sexualidade e a mágica foram separadas da procriação e da maternidade. Nesse sentido, Deus é Uno, ao passo que a Deusa tornou-se duas.” (KOLTUV, 2017, p. 27)

Os arquétipos de Lilith e Eva reúnem, então, representações do feminino que se encontram quase sempre em tensão combativa. Eva, a mulher mãe, submissa, nutridora do lar, terá sua imagem renovada com o cristianismo na figura de Maria, a quem o Concílio de Éfeso, em 431, outorgara o título de “Mãe de Deus”. Embora Ratzinger (1973, pos. 73) afirme que nessa ocasião a “Grande Mãe”, originária da fé pagã, tenha garantido seu lugar no panteão católico, sabemos que Maria pouco tem em comum com a Deusa das mitologias pré-cristãs. Preferimos entendê-la como uma divinização da condição de Eva, da mulher-mãe procriadora; Maria representaria a concepção divinal sacralizada no dogma da imaculada concepção, configurando a Virgem Maria como signo de pureza, inocência e intangibilidade nas culturas patriarcais. Segundo Le Goff (2012), a devoção a Maria como intercessora, isto é, mediadora entre o homem e Deus, foi um dos pilares da construção do imaginário religioso principalmente entre os séculos XI e XIII, influenciando também na

⁶ Obra cabalística do séc. XIII que contém comentários rabínicos ao Antigo Testamento.

sacralização da cavalaria medieval – e por isso, presente também nas novelas cristãs de cavalaria e na poesia lírica do medievo.⁷

A obra que priorizamos para nossas considerações é seu primeiro romance, intitulado *Há dois mil anos: episódios do Cristianismo*, de 1939 (EMMANUEL, 2017). O enredo gira em torno dos últimos 48 anos da vida do senador romano Publius Lentulus Cornelius, que teria sido uma das reencarnações do autor (informação irrelevante para a análise da obra, mas que costuma circular no meio espírita, e já faz parte da história de leituras da obra), e de seu encontro com o Cristianismo nascente na Galileia, particularmente com Jesus, de quem foi contemporâneo, já que a narrativa se inicia no ano 31 da era cristã. Cornelius é orgulhoso senador romano; sua família consiste na esposa, Lívia Lentulus; na filha, Flávia Lentúlia e no filho Marcos, que nascerá logo no início da narrativa. O romance é dividido em duas partes, ambas com dez capítulos: a primeira narra desde a partida da família até os primeiros tempos na Galileia, após o sequestro de Marcos; a segunda, narra o desenvolvimento até o final, em 79, com a desencarnação de Publius e Flávia no episódio da aniquilação de Pompeia pelo Vesúvio, e inclui o clímax da obra, quando o protagonista é cegado pelas mãos do escravo Ítalo, que não é outro senão seu filho Marcus, verdade que o protagonista não chega a conhecer.

Quando parte da família do senador passa a seguir os cristãos, participando dos encontros já proibidos pelo Império Romano, Publius experimenta certa angústia. O orgulhoso senador, embora tenha testemunhado os efeitos milagrosos da presença de Jesus no episódio de cura da lepra de sua filha Flávia Lentúlia, permanece dividido entre o amor pela esposa Lívia, praticante ardorosa do Cristianismo, e o dever moral e cívico de lealdade que qualifica um funcionário do alto escalão do Império Romano. Enquanto Lívia

⁷ Lembre-se, por exemplo, das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, ou da *Demanda do Santo Graal* (autor anônimo).

santifica-se na arena do circo romano, Lentulus experimenta o arrependimento de uma conversão tardia.

No desenvolvimento da narrativa, duas personagens-força se antagonizam, sem, contudo, entrar em combate direto: Fulvia Prócula, a cunhada e amante do governador da Judeia, Pilatos, esposa de Sálvio Lentulus, tio de Publius, que representa a nossa Lilith, e Lívia Lentulus, esposa do senador, alvo dos caprichos sedutores de Pilatos, que representa a nossa Eva que ascenderá à condição angelical, aproximando-se de Maria. O ciúme, a lascívia, a imoralidade e a indecência de Lilith condenarão Eva ao desterro amoroso durante o qual ela conhecerá Jesus e, convertida, encontrará o martírio e a desencarnação no circo romano, que lhe concederão amplos méritos no mundo espiritual, onde Lívia se converterá na intercessora e auxiliadora de Publius nos momentos decisivos.

Fúlvia/Lilith

O nome de Fúlvia aparece 54 vezes no romance, contra as 249 vezes em que Lívia é mencionada. Ainda que seu nome seja mencionado quatro vezes menos que o da protagonista, é a ela que se deve a maquinação ardilosa de tramas ignóbeis que propiciará a separação, o sofrimento e a posterior recompensa espiritual do casal protagonista. Sua primeira aparição se dá quando Publius, nos momentos que antecedem sua viagem à Palestina, evoca na lembrança o casal familiar que os acolherá: “E aquela Fúlvia, leviana e caprichosa, que lhe desposara o tio no torvelinho dos seus numerosos escândalos sociais, tornando-se quase indesejável no seio da família?” (EMMANUEL, 2017, p. 33) Numa frase o protagonista nos informa sobre o passado desonrado de Fúlvia, dando a entender, também, sua ascendência sobre o marido, que a desposa a despeito da aprovação familiar.

A adjetivação da personagem se dá pela leviandade, que denota ação irrefletida, insensata e precipitada, e pelo capricho, que acrescenta à personalidade de Fúlvia traços de inconstância, volubilidade e pouco apreço às regras morais. De tudo isso se comporá a

ação de Fúlvia, voltada tanto para a vingança contra Lívía, que involuntariamente despertara o desejo de Pilatos, quanto para a sedução de Publius, também como parte de seu plano de destruição da rival. Mediante insinuações contra a fidelidade marital de Lívía, Fúlvia-Lilith logrará parcialmente o seu intento: se não consegue seduzir o senador a ponto de implodir-lhe o casamento, consegue ao menos que este, fiando-se equivocadamente nas suspeitas que Fúlvia lhe plantara no espírito, afaste irrevogavelmente a esposa do leito conjugal, mantendo-a na casa apenas nas funções de mãe, sem direito, inclusive, às decisões sobre a educação de Flávia. Lilith consegue, então, a sua vingança.

O romance persegue, de forma maniqueísta, a adjetivação moral negativa de Fúlvia. Lívía “[...] torturava-se percebendo que Fúlvia não possuía amplitude de coração para acolhê-los sempre com carinho e bondade.” (EMMANUEL, 2017, p. 35); “[...] as atitudes hostis de Fúlvia, que lhe não perdoava a simplicidade encantadora e os dotes preciosos de inteligência, [...] deixavam-lhe o espírito aturdido [...]” (Id. *ibid.* p. 42). A sedução de Pilatos para com Lívía provoca em Fúlvia “venenoso ciúme” (id. *ibid.*, p. 43), levando-a a disfarçar mal seu “venenoso despeito” (id. *ibid.*, p. 46)⁸; suas insinuações sobre a conduta de Lívía serão tecidas “criminosamente” (id. *ibid.*, p. 53); sua ação será indireta; seu ajudante, o soldado romano Sulpícius Tarquínius, agirá com perversidade – é ele quem raptará a criança. A cena em que Fúlvia leva Publius a espiar a esposa saindo na câmara particular de Pilatos – local onde entretinha amores promíscuos, que Fúlvia conhecia bem – é o golpe final na decisão do senador em rechaçar a esposa. Ele não chega a saber que a bondosa Lívía ali estava para interceder junto ao governador pelo destino de Jesus, já então feito

⁸ O adjetivo venenoso utilizado para referir Fúlvia e, depois, sua morte por envenenamento, aproximam-na ainda mais de Lilith, representada inúmeras vezes como víbora e associada à serpente que teria seduzido Eva e provocado a queda do casal primordial.

prisioneiro. Essa cena, gravada na memória, será mais decisiva no julgamento do caráter da esposa que o convívio de anos ao lado da mulher amada:

Algo lhe dizia no íntimo que sua mulher estava isenta de toda mácula, mas o espírito de vaidade preconceituosa lhe fazia ver, imediatamente, a cena inesquecível da esposa ao deixar o gabinete privado de Pilatos, em vestes de disfarce, ouvindo ainda, sinistramente, as palavras escarninhas de Fúlvia Prócula, nas suas calúnias estranhas e ominosas... (EMMANUEL, 2017, p. 174).

A personagem lilithiana não tardará a encontrar sua condenação no corpo da narrativa. A viuvez tira-lhe a proteção social e o amparo do marido; seu corpo adoece e a mente se esvai:

Feridas cancerosas devoravam-lhe os centros vitais e, por dois anos a fio, o corpo emagrecido era forçado às mais penosas e incômodas posições de repouso, enquanto os olhos inquietos e arregalados dançavam nas órbitas, como se nas suas alucinações fosse compelida à vidência dos quadros mais sinistros e tenebrosos. (EMMANUEL, p. 221)

Esquecida pela filha, “[...] que não soubera educar, sempre atarefada nos seus constantes compromissos de festas, encontros e representações sociais numerosas” (EMMANUEL, 2017, p. 222), Fúlvia recebe, nos anos derradeiros de doença e loucura, o amparo de Emiliano, seu genro virtuoso, que a acolhe bondosamente, convertendo-se em instrumento da “[...] Misericórdia divina, que não abandona os seres mais desditosos [...]” (Id. *ibid.*, p. 222). Em seus derradeiros momentos, e em gratidão ao genro, Fúlvia revela que havia induzido a filha ao adultério; o genro não lhe credita o peso da verdade; antes, atribui a confissão aos delírios da doença. A esposa, porém, ouve a ameaça da mãe de revelar com detalhes ao esposo seus atos secretos e engendra então o plano de envenenamento que levará Fúlvia à desencarnação, após dois dias de terrível e mortal agonia.

Lilith é, então, condenada e suprimida do mundo dos encarnados – e também da narrativa, pois, ao contrário de Lívia, que agirá também no mundo da espiritualidade, a personagem de Fúlvia é abandonada com a sua morte física.

Lívia/Eva/Maria

Se a narrativa condenará de forma exemplar a perversidade viciosa de Fúlvia, também premiará irrepreensivelmente a virtuosa decência de Lívia e seu devotamento às lições do Mestre Jesus. Lívia adentra a narrativa como esposa e mãe dedicada. Sua primeira ação decisiva se dá no âmbito onírico: Publius conta ao amigo Flamínio Severus que andava “[...] torturado com o espantoso enigma de um sonho.” (EMMANUEL, 2017, p. 18), o qual introduzirá, na trama, a explicação do destino da personagem, especialmente da sua cegueira. O relato do sonho se dá em meio a uma conversa entre os amigos, na qual Publius revela suas indagações a respeito da reencarnação, movido tanto pela incompreensão acerca dos motivos que teriam levado a filha a contrair terrível doença ainda em tenra idade, quando pela perturbação que lhe ganhara o espírito em virtude da matéria onírica.

A narrativa do sonho é preparada com certo suspense. Flamínio indaga: “Um sonho? Como pode a fantasia modificar, desse modo, o valor de um patrício?” (EMMANUEL, 2017, p. 18), evidenciando que para um romano a razão deveria se sobrepor à imaginação. Após refletir, Publius pondera: “Sonhos há [...] que se distinguem da fantasia, tal a sua expressão de realidade irretorquível.” (id. *ibid.*, p. 19) Publius então conta ao amigo que se vira em existência anterior, também como alto funcionário da então república romana, envolvido em ações revolucionárias que visavam à queda do governo; revela ainda que usara de sua influência para prender, torturar, cegar e assassinar antigos rivais pessoais; nessa encarnação, desencarnara assassinado pelos que oprimira. Ao adentrar no mundo espiritual, viu-se preso de inúmeros tormentos, dos quais fora resgatado pelas mãos de

Lívia, que o conduzira a uma espécie de tribunal, onde sua reencarnação atual fora planejada como oportunidade de restauração moral. “Lívia devia ser o meu anjo tutelar nesse conselho de magistrados intangíveis, porque sua destra pairava sobre minha cabeça, como a impor-me resignação e serenidade, a fim de ouvir as sentenças supremas”. (EMMANUEL, 2017, p. 21) Lívia surge assim agindo em favor de Publius já antes do início da narrativa, a cujo tempo desposará seu protegido para acompanhá-lo na tarefa de regeneração.

Assim como a adjetivação de Fúlvia-Lilith fora tecida com palavras de valor negativo, a de Lívia-Eva, ao contrário, será orquestrada com palavras de conotação positiva. Lívia será a “boa”, “nobre”, “súplice e carinhosa” (op. cit., passim). Sua qualidade de auxiliadora, revelada no sonho do marido, se mostrará em diversas ocasiões, quando intercederá, por exemplo, em uma festa, para que se evitasse o espetáculo de sangue tão ao gosto dos romanos; ela pedirá também a clemência de Pilatos para Jesus, desta vez sem sucesso. Intercederá ainda junto ao marido, no episódio do rapto do filho, para que poupe a ama da morte, suavizando-lhe a pena.

A alma sensível de Lívia encontrará na serva hebreia Ana a amizade que lhe conduzirá às assembleias dos primeiros cristãos, onde ouvirá a palavra de Jesus pregada por Simeão, que será depois torturado e assassinado em sua defesa. Ao ser alijada do leito conjugal, Lívia aceita o sofrimento com resignação e tristeza, guardando-se fiel e amorosa, mesmo quando o esposo lhe trata como adúltera. Torna-se então, além da mãe exemplar que já era, a esposa perfeita, que acolhe os desígnios do marido, aceitando seu destino numa organização familiar patriarcal.

Os vinte e cinco anos de abandono afetivo e, conseqüentemente, a diminuição da vigilância do marido sobre ela permitirão a Lívia dedicar-se ainda mais ao cristianismo. Lívia engendrará esforços para alimentar e proteger os primeiros cristãos, doando quantias vultuosas às comunidades nascentes. Mais tarde, Lívia será presa e assassinada pelo

Império Romano, em sua perseguição aos cristãos. Na prisão, terá ainda a chance de salvar a amiga querida, trocando suas roupas de cidadã romana pelos trajés hebreus de Ana, a quem encomenda ao cuidado de sua filhinha, enquanto devota-se de corpo e alma ao amor incondicional ao mestre Jesus, o que a levará à arena do circo.

Assim, Lívia, espírito superior, entra na narrativa como anjo protetor de Publius, junto a quem aceita reencarnar como companheira no percurso evolutivo reencarnatório que a converterá em esposa e mãe dedicada, aparentando-a com Eva, mãe dos viventes. A conversão ao cristianismo lhe permite vivenciar o martírio, pelo qual será alçada à condição ainda mais sublime de “entidade radiosa” (EMMANUEL, 2017, p. 348) de “sentimentos diamantinos” (id. *ibid.* loc. cit.) ou espírito de luz, aproximando-a das esferas angelicais de evolução, em que a reencarnação não é mais necessária. Lívia ganha a simpatia de Jesus, com quem se comunicara mentalmente ainda quando encarnada; tal proximidade eleva-a da condição de Eva à de Maria, mãe de Jesus, espírito puro, que trabalha incessantemente em prol da humanidade.

Já ao final da narrativa, durante a desencarnação de Publius, Lívia paira radiosa acima dos escombros, dirigindo um grupo de companheiros que cooperavam no trabalho de desprendimento dos moribundos. Ela ora ultimamente por Publius, implorando a Jesus:

Suavizai os tormentos da alma gêmea da minha, concedendo-lhe neste instante o alvará da liberdade!... [...] Concedei-lhe repouso ao coração angustiado e dolorido, antes do seu novo regresso à trama escura das reencarnações no planeta do exílio e das lágrimas dolorosas... Ele já não é mais, Senhor, o vaidoso déspota de outrora, mas um coração inclinado ao bem e à piedade pregados pela vossa doutrina de amor e redenção [...] (EMMANUEL, 2017, p. 348-349)

A despeito da súplica de Lívia, Publius ainda passará alguns dias em perturbação pós-morte, ao fim do qual reconhecerá a voz do amigo Flamínio, que explicar-lhe-á a ausência de Lívia:

— Estranhas a ausência de Lívia [...], mas não poderás vê-la, enquanto não conseguires despir, pela prece e pelos bons desejos, todas as impressões penosas e nocivas da Terra. Ela se tem conservado junto ao teu coração, em rogativas sinceras e fervorosas pelo teu reerguimento, mas o nosso grupo ainda é de Espíritos muito apegados ao orbe, e esperávamos o regresso dos seus últimos componentes, ainda na Terra, para podermos, em conjunto, estabelecer novo roteiro às reencarnações vindouras... (EMMANUEL, 2017, p. 348–349)

Publius dirige então aos céus prece compungente, ardente e silenciosa, de arrependimento e esperança, promessas de fé e de trabalho no porvir. Em resposta à sua súplica, Lívia, então, aparece pela última vez no romance:

Viram, então, rasgar-se um caminho luminoso e florido nos céus escuros e tristes da Campânia, e, por ele, como se descessem dos jardins fulgurantes do paraíso, surgiram Lívia e Ana abraçadas, como se ainda ali enviasse Jesus um ensinamento simbólico àquelas almas prisioneiras da Terra, de modo a lhes revelar que, em qualquer posição, pode a alma encarnada buscar o seu Reino de luz e de paz, de vida e de amor, tanto na túnica humilde do escravo, como na pomposa indumentária dos senhores. (EMMANUEL, 2017, p. 349)

Embora não o afirme declaradamente, o romance se fecha com o ósculo de Lívia na frente do companheiro, alma gêmea da sua, que sente que “[...] dois lábios de névoa pousavam-lhe na frente, qual o leve roçar de um lírio divino.” (id. *ibid.* loc. cit) O beijo de Lívia sela, assim, o final do romance. Lívia logrou não apenas sua salvação, mas, pelos sofrimentos resignadamente experimentados, também a regeneração do companheiro de muitas vidas.

Conclusão

Vimos como a narrativa corrobora os valores do patriarcado judaico-cristão, que condena à doença, ao abandono e ao silenciamento a mulher pecadora, como Fúlvia, prisioneira da própria sensualidade e torpeza. O mesmo acontecera a Lilith: “Toda a mitologia a respeito de Lilith é repleta de imagens de humilhação, diminuição, fuga e desolação, sucedidas por uma profunda raiva e vingança, na pele de uma mulher sedutora

[...].” (KOLTUV, 2017, p. 39). Tal descrição parece adequada também para pensarmos o percurso da personagem emmanuelina. Lilith, ao abandonar Adão, profere o nome indizível de Deus e sai voando pelos céus, mas Deus a expulsa para baixo, para o fundo do mar, para a sombra, os espaços noturnos lunares. Fúlvia, por sua vez, torna-se vítima de seus próprios ardis; assim como Lilith, será alijada para o espaço escuro da perda da razão e, desprezada, morrerá vítima da própria degeneração física e moral e esquecida após o desencarne.

A narrativa, por outro lado, sanciona o modelo de mulher bondosa e caridosa, cuja vida de sofrimentos e resignação é premiada com a glória celeste. Assim como Eva, Lívia assume seu papel de mãe, de procriadora, de esposa submissa aos caprichos e enganos do marido dominador. Sua conversão ao cristianismo santificará suas ações, fazendo-a conhecer Jesus e amá-lo, a ponto de perder sua reputação ao interceder por ele junto a Pilatos, figura poderosa fonte de seus mais secretos tormentos. Lívia expõe-se ao algoz por amor a Jesus. Tal gesto, somado à generosidade com que se entregará à fé cristã e, depois, ao testemunho de sangue do martírio alçarão essa Eva à condição divinal, às esferas mais altas do adiantamento espiritual, aproximando-a, pela santificação, de Maria, mãe de Deus e auxiliadora das almas que caminham para a sabedoria e a regeneração moral. A influência dos espíritos desencarnados sobre os encarnados se faz presente, curiosamente mais no campo do suporte moral aos encarnados do que em ações obsessivas. Lívia se torna então um anjo de luz, que velará pelo seu amigo e companheiro de jornada até mesmo depois de seu desencarne.

Como visto em outras narrativas espíritas, tais como *Cinquenta anos depois* (EMMANUEL, 2013), *Renúncia* (idem, 2014) e *Sinal de Vitória* (ROCHESTER, 1996) também em *Há dois mil anos* (idem, 2017) a figura da mulher caridosa é aquela que cria o vínculo entre o homem e a religiosidade; é a mulher que traz o vínculo moralizante da narrativa, determinante para transformação dos personagens da trama – para sua edificação. A

literatura espírita fornece modelos e exemplos de papéis masculinos e femininos a serem seguidos. Em suas narrativas é papel da mulher ser paciente, resignada e caridosa, a serviço daqueles a quem ama e pronta para seu aprimoramento espiritual. Assim, é por meio de Lívia que Publius evolui moralmente; como em outras narrativas espíritas, a mulher é determinante para o desenvolvimento moral e espiritual do homem: ele precisa de sua companheira para conhecer a Deus e para conectar-se com a espiritualidade.

A última menção a essa personagem que, como sói acontecer com os romances espíritas, existe no imaginário dos fiéis para além dos limites de uma personagem literária⁹ fixando-se no imaginário religioso espírita como espírito sublime e puro encontra-se numa declaração de Chico Xavier. Indagado sobre a veracidade acerca da afirmação de que o espírito Lívia não mais teria reencarnado, o médium mineiro responde com um relato de experiência:

— Assim é dito por Emmanuel. Eu acredito com certeza, porque de minha parte eu nunca estive em contato com o espírito de Lívia e sei que ela trabalha muito e inspira Emmanuel e outros Amigos da Vida Superior para continuidade da Obra do Cristo. Em 1940, estive às portas de uma tuberculose. Embora febril, nunca deixei de comparecer ao trabalho, quando certo dia, ao dirigir-me para a repartição nas primeiras horas da manhã, notei que uma estrela me enviava de longe certos raios que não sei classificar. Desde este dia começaram as minhas melhoras positivas. Perguntei ao nosso amigo Emmanuel quanto ao significado daquela estrela que brilhava ao longe, como uma luz mais potente do que a luz do sol – pois a ocorrência se deu às sete horas da manhã – e ele me explicou que a estrela cujo clarão me trouxe a cura do corpo era a própria Lívia, que se desvelava em me auxiliar. (SILVEIRA, 2009, p. 27)

⁹ Os romances espíritas, principalmente aqueles considerados canônicos, como os produzidos pela mediunidade de Chico Xavier, costumam ser tomados como matéria de estudo nas escolas espíritas, pois entende-se que a força dessa literatura está mais no seu caráter doutrinário que no estético, embora este não deixe ainda a dever se comparado a outros romances tradicionais da literatura brasileira, tal o grau de elegância da linguagem e de cuidadosa urdidura dos enredos. Para seus leitores, as histórias não são fictícias, mas reais – pelo entendimento de que o romance espírita é inspirado e revelador – e suas personagens tornam-se rapidamente modelos a serem seguidos; fala-se de Lívia assim como de Chico Xavier.

A creditar veracidade nas palavras de Chico Xavier, Lívia teria continuado, pois, sua tarefa de intercessora, ajudando Emmanuel em sua tarefa de doutrinação espírita por intermédio de Chico Xavier, que teria merecido também os cuidados afetuosos e maternos de Lívia, não mais a personagem da narrativa emmanuelina, mas a estrela infinita e sublime que, mais que o sol, brilha radiosa no horizonte da fé humana.

Referências

BÍBLIA King James 1611. Disponível em: <https://www.bkjfiel.com.br/bible>. Acesso em: 09 set. 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no espiritismo* [on line]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2018. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/zffb8>. Acesso em: 23 out. 2020.

DIAS, Haroldo Dutra. *Informações históricas na obra de Emmanuel*. In: CONGRESSO ESPÍRITA DO ESPÍRITO SANTO, 2011. Disponível EM: <https://www.youtube.com/watch?v=zvR2PyzJa6E&t=1350s%20>. Acesso em: 17 abr. 2011.

EMMANUEL [Espírito]. *Cinquenta anos depois*. Psicografia de Francisco Cândido Xavier. Brasília: FEB, 2013. E-book.

_____. *Há dois mil anos: episódios da história do Cristianismo no século I*. Psicografia de Francisco Cândido Xavier. 49. ed. Brasília: FEB, 2017.

_____. *Renúncia*. Psicografia de Francisco Cândido Xavier. Brasília: FEB, 2014. E-book.

_____. *Ave, Cristo!* Psicografia de Francisco Cândido Xavier. Brasília: FEB, 2014a. E-book.

_____. *Ave, Cristo!* Psicografia de Francisco Cândido Xavier. Brasília: FEB, 2014b. E-book.

ESTEVES, Antonio R. *O romance histórico contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Unesp, 2010. E-book.

FERREIRA, Leonardo. Primeira mulher antes de Eva, Lilith continua a gerar polêmica, ódio, preconceito, misticismo, fascinação e curiosidade. *Cultura hebraica*, 10. dez. 2017. Disponível em: <http://culturahebraica.blogspot.com/2017/12/primeira-mulher-antes-de-eva-lilith.html>. Acesso em: 09 set. 2018.

GIUSSANI, Luigi. *O senso religioso: primeiro volume do PerCurso*. Tradução de Paulo Afonso E. Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

GIUSSANI, Luigi. *Por que a Igreja*. 3. ed. São Paulo: Companhia Ilimitada, 2015. E-book.

GOMES, Abel et al [Espírito]. *Parnaso de além-túmulo*. Psicografia de Chico Xavier. 19. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2010.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*. Tradução: Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 2017.

LE GOFF, Jacques. *A Idade Média*. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RATZINGER, Joseph. *A filha de Sião: a devoção mariana na Igreja*. Tradução: Ney Vasconcelos de Carvalho. São Paulo: Paulos, 2018. E-book.

ROCHESTER, J. W. [Espírito]. *Sinal da vitória: romance da época romana*. Psicografia de Wera Krijanowski. Tradução de Yolanda de Araújo Costa. Brasília: FEB, 1996.

SILVA; Ana Claudia da; ABREU e SILVA, Verônica Bemvenuto de. Quem lê livros espíritas? *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 57, p. 1-15, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25942>. Acesso em: 17 abr. 2020.

SILVEIRA, Adelino da. *Kardec prossegue*. 2009. Disponível em: [http://bvespirita.com/Kardec%20Prossegue%20\(Adelino%20da%20Silveira\).pdf](http://bvespirita.com/Kardec%20Prossegue%20(Adelino%20da%20Silveira).pdf). Acesso em: 10 set. 2018.

Gonzaga e Dorotéia:
um amor que renasce e se reconta
através dos séculos

Gonzaga and Dorotéia:
a love that is reborn and recounted
through the centuries

Naelza de Araújo Wanderley

Doutora em Letras pela Universidade Federal
da Paraíba. Professora da Universidade
Federal de Campina Grande, Brasil.
naelzanobrega@ig.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-3622-7317>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 11/08/2020

Resumo

Este trabalho, fundamentado em textos de Candido (1981), Aubrée (2012) e Chinellato (1989), estuda o romance mediúnico *Confidências de um inconfidente*, de Marilusa Vasconcellos, ditado pelo espírito de Tomás Antônio Gonzaga, observando-se, a partir de uma pesquisa bibliográfica, como a literatura “oficial” (re)contou a história do poeta e de seu amor por Marília, através dos séculos, e como acontece o relato desta sob a perspectiva psicográfica. Concluindo, destaca, principalmente, a aproximação existente entre essas literaturas (espírita e “oficial”).

Palavras-chave: Literatura “oficial”. Romance mediúnico. Tomás Antônio Gonzaga. *Confidências de um inconfidente*.

Abstract

This work, based on texts by Candido (1981), Aubrée (2012), and Chinellato (1989), studies the mediumistic novel Confidências de um inconfidente, by Marilusa Moreira Vasconcellos, dictated by the spirit of Tomás Antônio Gonzaga, observing, from a bibliographical research, how the “official” literature (re)told the story of the poet and his love for Marília, through the centuries, and how this narration happens under the psychographic perspective. In conclusion, it highlights, mainly, the approximation existing between these literatures (spiritist and “official”).

Keywords: “Official” literature. Mediumistic novel. Tomás Antônio Gonzaga. *Confidências de um inconfidente*.

Comentários iniciais

Vários são os estudos já realizados acerca das liras da *Marília de Dirceu*, escritas pelo poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga. Nessa obra, ficção e história caminham de mãos dadas e revelam aos seus leitores encantos que abrem espaço para a permanência da mensagem contida na poesia lírica gonzagueana até os nossos dias. Sobre esse aspecto, é possível observar que, independente da historicidade que permeia os versos, a essência das liras sobrevive e nem mesmo o prosaísmo da vida real que envolveu os últimos dias do poeta e de sua amada e musa inspiradora foi suficiente para empobrecer os frontispícios do imaginário que despertam no leitor a fantasia de que está envolto o amor de Dirceu e Marília.

Desde o ano da publicação da primeira parte da obra, desenvolve-se um processo de recepção único na literatura brasileira, pois, além das inúmeras edições em língua portuguesa, a *Marília de Dirceu* também foi traduzida para vários idiomas, entre eles, o francês e o italiano.

O grande número de leituras recebidas por essa obra reflete a sua aceitação junto ao público, e não somente o público mineiro é testemunha dos amores refletidos nas liras do poeta, mas o amplo público de língua portuguesa e de outras línguas. De acordo com o poeta Manuel Bandeira (1986, p. 51), “*Marília de Dirceu* tornou-se desde logo a lírica amorosa mais popular da literatura de língua portuguesa, e nenhum poema, a não ser *Os lusíadas*, tem tido tão numerosas edições.”.

A glória de Gonzaga não depende somente desse fato, pois, além das inúmeras edições que atestam a indiscutível recepção de seus versos junto ao público, ainda teremos, em períodos posteriores da literatura brasileira, a reescritura constante da real ou fictícia história de Gonzaga, entrelaçando-se o contexto lírico amoroso vivido pelo poeta e por sua amada Dorotéia e o contexto histórico que envolve o jurista/ouvidor,

representante da corte portuguesa em terras brasileiras, envolvido em um movimento de insubordinação contra a coroa: a Inconfidência Mineira.

Esse processo de recriação/reescritura da história de Tomás Antônio Gonzaga em terras brasileiras e de seus amores tem início já durante o Romantismo no Brasil sob a pena de poetas, romancistas e dramaturgos. Segundo José Murilo de Carvalho (2003, p. 60), “A literatura brasileira começou a se ocupar do tema antes que a historiografia o fizesse.”. É dessa forma que as líras se apresentam como fonte de estudo para escritores brasileiros através dos séculos.

Entretanto, não somente a literatura “oficial”/consagrada ocupou-se da atividade de recontar nas letras brasileiras a história do inconfidente poeta e de sua amada. A literatura espírita, através do romance mediúnico *Confidências de um inconfidente* (1987), psicografado por Marilusa Moreira Vasconcellos e ditado pelo espírito do poeta luso-brasileiro Tomás Antônio Gonzaga, também apresentará ao público leitor os fatos dessa história, dessa vez sob a perspectiva do próprio Gonzaga, que, na obra pertencente ao universo da paraliteratura, conta sobre a sua infância e juventude, sua chegada a Vila Rica na condição de representante do governo português no Brasil, os conjurados e seus ideais, sua participação no movimento da Inconfidência Mineira, a denúncia dos inconfidentes, as prisões, o degredo e, permeando todo esse contexto, também relata sobre a sua vida amorosa e sua paixão por Maria Dorotéia. Dessa forma, este trabalho estuda textos da literatura “oficial” e da literatura espírita, a fim de verificar a aproximação existente entre essas literaturas, apesar da postura diferenciada assumida pela crítica, em termos de pesquisas acadêmicas.

A história de Gonzaga/Dirceu e Maria Dorotéia/Marília cantada e (re)contada por escritores brasileiros

Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia, na literatura, são apresentados ao público revestidos de pseudônimos, Dirceu e Marília, respectivamente, adotados pelo poeta ao escrever as liras. Esses personagens inspiraram, ao longo dos séculos, textos que apresentam como principal tema a história de Gonzaga/Dirceu e Maria Dorotéia/Marília, em versões apresentadas por autores que reescreveram e reescrevem, segundo suas próprias deduções, dados biográficos, documentos e liras da *Marília de Dirceu*, sobre a vida, as concepções políticas e os amores desse poeta que pertence a duas literaturas.

Entre os textos que compõem a produção literária brasileira que retoma a história do inconfidente e de sua amada, é possível encontrar, através dos séculos, relatos biográficos, romances, peças teatrais, obras poéticas, crônicas, literatura infantil e até mesmo um romance mediúnico, ditado pelo espírito de Tomás Antônio Gonzaga.

O percurso literário desses textos que contam sobre os amores de Gonzaga e Maria Dorotéia nas letras brasileiras foi iniciado pelos versos de Dirceu à sua amada Marília, mas coube aos românticos brasileiros iniciarem a reescritura dessa história. Esse processo acontece de variadas formas: através da elaboração fictícia, sem nenhum compromisso com o aspecto histórico, em que predomina a imaginação do autor; através da retomada e da citação das liras para justificar ou tornar mais belo o texto; ou até mesmo através da criação imaginária de um eu lírico feminino que responde às liras de Dirceu, um conjunto de liras atribuídas à Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, a Marília de Dirceu.

Como parte dessa produção que retoma e/ou reescreve as venturas e desventuras políticas e amorosas do ouvidor/poeta e da menina mineira/musa de seus versos de amor, do Romantismo até a Contemporaneidade, entre outras, podem ser citadas as seguintes obras:

- *Dirceu de Marília*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva (1845);
- *Gonzaga ou a revolução do Tiradentes*, de Teixeira e Sousa (1848–v1 e 1851–v2);
- *Gonzaga*, de João Manoel Pereira da Silva (1865);
- *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves (1866);
- *Marília de Dirceu*, de Tomás Brandão (1932);
- *Marília de Dirceu*, de Rui Blás (1934);
- *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, de Augusto de Lima Júnior (1936);
- *A triste aventura do maviOSO Dirceu*, de Alberto Carlos D'Araújo Guimarães (1938);
- *A epopéia de um homem maduro*, de Frota Júnior (1942);
- *Dirceu e Marília*, de Afonso Arinos de Melo Franco (1942);
- *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1953);
- *Marília, a noiva da Inconfidência*, de Orestes Rosolia (1957);
- *Confidências de um inconfidente*, romance mediúnico de Marilusa Moreira Vasconcellos, ditado pelo espírito de Tomás Antônio Gonzaga (1981);
- *A ladeira da saudade*, de Ganimédes José (1983);
- *A barca dos amantes: o drama da lendária paixão entre Marília e Dirceu*, de Antônio Barreto (1990);
- *Cantares de Marília*, de Teresa Cristina Meireles de Oliveira (1998);
- *Dirceu e Marília*, de Nelson Cruz (1999);
- *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello (2001);
- *Marília bela*, de Ruth Rocha (2003);
- *Marília de Dirceu: a musa, a Inconfidência e a vida privada em Ouro Preto no século XVIII*, de Staël Gontijo (2012);
- *O outro apaixonado por Marília de Dirceu*, de Jair Vitória (2015).

Vários outros textos podem ser acrescentados a essa lista como, por exemplo, o capítulo “O lyrico de Marília”, parte da obra *Villa-Rica*, de Alcibiades Delamare, publicada em 1935, assim como o capítulo “Marília e Dirceu”, parte da novela histórica *Inconfidências mineiras: uma história privada da inconfidência*, de Sonia Sant’Anna, publicada no ano de 2000.

Vale a pena ressaltar que, ainda como parte da produção que tem como tema a história dos amantes de Vila Rica, até mesmo a Literatura Portuguesa “oficial” se ocupou dessa narrativa e também a recontou colocando-a entre histórias que celebram os grandes amores portugueses como Pedro e Inês de Castro. Esse conto denominado “Tomás Antônio Gonzaga e Marília de Dirceu” faz parte do livro *Triunfo do amor português*, do escritor Mário Cláudio, publicado em 2004.

Destaque-se aqui que as referências à personagem Marília tem início, ainda, durante o Arcadismo brasileiro, quando Alvarenga Peixoto, também inconfidente, escreve uma lira de exaltação à amada do amigo poeta. Trata-se da construção poética de um retrato da musa de Gonzaga para a posteridade. Ainda durante o Arcadismo brasileiro, um outro texto faz referência aos nomes de Dirceu e Marília, trata-se das *Cartas chilenas*. Como autor dessa obra, Gonzaga, ao referenciar aos nomes de Dirceu e Marília, faz de forma descritiva, pois os temas são o cenário e o cotidiano que rodeia o pastor e a beleza de amada. Recurso possivelmente utilizado como disfarce para dificultar a sua identificação enquanto autor do texto satírico.

Inicia-se então uma espécie de tradição na literatura brasileira seguida por autores e obras que retomam/reescrevem a história desses personagens. Nessa esteira, é possível referenciar/apresentar alguns dos principais textos que, ao longo dos séculos, contaram para as gerações de leitores a história de Gonzaga e de seus amores.

Essa tradição é sequenciada pela obra romântica de Joaquim Norberto, composta por versos atribuídos à noiva de Gonzaga, inicialmente apresentados pelo autor como um

conjunto de líras apócrifas, que constituem uma resposta às líras de Dirceu. Mas essa tradição teria à sua frente um longo caminho a ser percorrido, uma vez que, ainda durante o Romantismo, vários outros poetas se voltam para figura do inconfidente / poeta. Entre esses poetas, além de alguns já citados anteriormente, podem ser referenciados, entre outros, José Bonifácio, com o poema *Adeus de Gonzaga*, que se volta para um dos momentos da história de amor de Gonzaga que será ocultada ou, propositalmente, deixada de lado pela maioria dos escritores românticos que se debruçam sobre a história do poeta: o exílio de Gonzaga em Moçambique, que será coroado com o casamento do poeta com Juliana Mascarenhas; Casimiro de Abreu, com o poema *Minha terra*; Bernardo Guimarães, com o poema *Estrofes*. Nesses poemas, as figuras dos amantes de Vila Rica são retomadas como parte do plano de idealização romântica em torno daquilo que faz da terra brasileira. Além destes, acrescente-se à lista dos poetas românticos que cantaram Gonzaga/Dirceu e Dorotéia/Marília o nome da poetisa mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (Beatriz Brandão), com o poema *À morte de D. Maria Dorotéia de Seixas Mairink (Marília de Dirceu)*. Aqui, a temática está voltada para o elemento trágico da história dos amantes, aqueles que também habitarão o mesmo cenário dedicado aos amantes da literatura universal e, com isso, a certeza de que os nomes dos trágicos amantes brasileiros serão lembrados e as suas desgraças lamentadas pela posteridade. Dessa forma, é possível observar que, na poesia do Romantismo brasileiro, os personagens Marília e Dirceu, ao serem retomados, cumprem o seu papel na proposta estética de idealização da pátria. Certamente, foram resgatados para contribuir com o plano de elaboração de uma literatura tipicamente brasileira.

Essa postura da poesia também será encontrada tanto na prosa de ficção como no drama romântico. A busca por episódios e figuras históricas do período colonial era um procedimento significativo para os românticos. Assim é que surge a ficcionalização em torno da conspiração de 1789 e de seus participantes.

O primeiro romance que tem como tema a Conjuração e a história de Gonzaga e Marília, *Gonzaga ou a conjuração do Tiradentes*, foi publicado em dois volumes entre 1848 e 1851 e foi escrito por Teixeira e Sousa, o precursor do romance no Brasil. Nessa obra do escritor romântico, segundo Antonio Candido (1981, v.2, p. 132), Gonzaga é apresentado como sendo “o gênio infeliz”, “o poeta marcado na fronte pelo talento, pagando com a desgraça o tributo da própria genialidade.”. Não há, na obra de Teixeira e Sousa, a pretensão do relato a partir da “verdade” histórica, apesar de ter o texto centralizado em figuras históricas. A liberdade ficcional esclarecida pelo autor, já nas páginas iniciais de sua obra, livra-o de qualquer tentativa de busca pelos erros de informação e coerência históricas por parte dos estudiosos. É com essa perspectiva narrativa que a história de Gonzaga é contada pela primeira vez ao público leitor brasileiro.

Da narrativa ao drama romântico, a retomada da história de Gonzaga, nas letras brasileiras, é continuada pelo teatro do Romantismo. Como exemplo desse fato, podem ser citados: Castro Alves, com o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, e Constantino do Amaral Tavares, com a obra *Gonzaga: drama histórico em três atos*.

Assim como Constantino do Amaral, Castro Alves dá prosseguimento ao projeto romântico brasileiro de construção de uma literatura nacional e estende esse projeto também ao teatro brasileiro. Em seu drama, faz de Gonzaga um herói e um defensor da causa abolicionista de acordo com suas próprias convicções anti-escravagistas.

Cada época da literatura brasileira trouxe para seu contexto os nomes de Gonzaga/Dirceu e Maria Dorotéia/Marília, segundo seu próprio projeto. Assim é que, durante o Realismo, devido à proposta estética do período, a figura de Gonzaga foi retomada por alguns autores, sendo desprovido de qualquer idealização, ou até mesmo mesclando lirismo e realidade. É dessa forma que Machado de Assis, o principal representante da prosa realista no Brasil, faz referência ao nome de Gonzaga no conto “Fulano”, presente no livro *Histórias sem data*. Aqui, a figura de Gonzaga é implicitamente

revestida pelo autor de uma das principais realidades negadas ou seminegadas pelos românticos, a sua origem portuguesa e a sua covardia ao negar até o fim a participação na Conjuração Mineira. Observe-se que o que está em cena é o fato de que, mesmo Gonzaga negando em cada um de seus versos, em cada um de seus depoimentos, a sua condição de herói brasileiro, os brasileiros ingênuos politicamente insistem em elevá-lo a esse patamar.

Acrescente-se à produção dessa época acerca da vida e dos amores de Gonzaga a crônica “Marília”, de cunho realista e alguns versos parnasianos, de Olavo Bilac. Além de conservar em sua crônica aspectos já apresentados por Machado, entre outros a postura jocosa, o cronista ainda acrescenta ao seu texto fatos corriqueiros da vida amorosa de Gonzaga, ao mencionar que o poeta “parece” confessar em versos a sua infidelidade à Marília. Na versão de Bilac (2005, p. 21), Maria perdoava as infidelidades “carnais” de Gonzaga e contentava-se com a sua “fidelidade espiritual”. No texto, há ainda a referência ao casamento e à loucura de Gonzaga no exílio e ao prosaísmo que envolve o final da vida de Maria Dorotéia.

De cronista a poeta, Bilac, enquanto sonetista, é parnasiano na forma e no conteúdo. Principal representante da poesia parnasiana brasileira, Olavo Bilac escreveu o soneto “Vila Rica”. Esse poema faz parte do livro *Tarde*, publicado em 1919, e apresenta como tema a cidade Ouro Preto. O título do poema faz referência a Vila Rica, antigo nome da cidade de Ouro Preto, cenário da história de Gonzaga. Aqui, Olavo Bilac retoma elementos materiais que representam toda a riqueza e preciosidade que já existiu em Vila Rica, assim como retoma também a natureza que circunda a região, a religiosidade traduzida nos sinos para elaborar o quadro de tristeza em que está mergulhada a Vila Rica. A figura de Gonzaga/Dirceu sintetiza as duas coisas: a preciosidade de um grande poeta, que, segundo o próprio Bilac, produziu versos perfeitos e a lírica tristeza de um final trágico para tão amante pastor. Essa é a imagem parnasiana de Dirceu/Gonzaga que o Príncipe

dos Poetas brasileiros repassou para a posteridade através do soneto “Vila Rica”. Ainda como parte dos representantes da poesia parnasiana sobre os amantes de Vila Rica, Raimundo Correia escreveu o soneto “Marília”, poema que faz parte da série Perfis românticos, do livro *Sinfonias*. Desta vez, os nomes de Dirceu e Marília são apresentados entre os nomes de alguns dos amantes mais conhecidos da literatura europeia, como, por exemplo, Romeu e Julieta. O poeta, nos versos desse soneto, sintetiza a trágica história dos amantes, contribuindo com a consolidação da lírica e dolorosa imagem que ficou para os leitores da posteridade da separação dos infelizes Marília e Dirceu. Entretanto, as liras do pastor Dirceu e a história de Gonzaga não despertaram somente a imaginação daqueles que participaram do Romantismo, do Realismo e do Parnasianismo brasileiros contando e cantando para a posteridade sobre esses personagens, pois ainda é longa a lista de poetas, estudiosos e romancistas do Modernismo brasileiro que os retomaram.

A referência a Gonzaga/Dirceu e à Maria Dorotéia/Marília, assim como a reescritura de sua história de amor, serão inseridas no contexto do Modernismo brasileiro também com o propósito de valorização do elemento nacional. Nesse momento da literatura brasileira, esses personagens também são moldados segundo as formas da ideologia da época vigente. Em todas as fases do Modernismo brasileiro, podem-se encontrar escritores que se voltam para a temática dos amores de Gonzaga/Dirceu e Dorotéia/Marília; ora como simples referência, ora como personagens do processo de reescritura.

O primeiro nome a ser citado enquanto representante modernista será o do poeta Guilherme de Almeida. No poema “Descante à Vila Rica de Marília”, este convida Dirceu para juntos comporem um ditirambo para Marília. A seguir, faz referência à cidade de Ouro Preto, aos inconfidentes, à lira arcádica de Gonzaga e ao Amor-Exílio dos amantes Dirceu e Marília. Nesse contexto, o poeta mineiro Mario de Lima faz de Marília a “Julieta ouropretana”. Mais uma vez, sugere-se a proximidade em lirismo e tragicidade da história

dos amantes brasileiros aos amantes universais. Apresenta-se também no poema a versão que afirma ter morrido Marília velha, triste e solitária em sua casa a sonhar com seu amado poeta. Ainda nos momentos iniciais do Modernismo, Manuel Bandeira, em “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”, a figura de Marília personifica o próprio “Amor”.

Em outra fase do Modernismo, a poetisa Henriqueta Lisboa também retoma o tema em poemas como “Musa” e “Poesia de Ouro Preto”, cuja temática gira em torno da não-realização plena do amor de Marília. No primeiro poema, ela assume a condição de musa e guardiã de uma joia preciosa. Sugestivamente, essa joia pode representar para o leitor o amor de Gonzaga ou até mesmo o conjunto das liras à musa dedicadas. Uma imagem mais humana é construída para Marília no segundo poema, pois apresenta essa personagem como parte, não somente da história, mas da poesia de Ouro Preto. A amada de Gonzaga está envolta de uma aura de solidão e de lembranças do amor que se foi. A ponte dos suspiros, que antes era o palco dos encontros amorosos dos “noivos que não casaram”, agora está repleta de sapos.

Contemporânea de Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles escreve a obra *Romanceiro da Inconfidência*, publicada em 1953. Trata-se de uma composição em que a autora recria poeticamente parte da nossa história colonial, estabelecendo também uma espécie de diálogo intertextual com as liras da *Marília de Dirceu*. Apesar de não ser Gonzaga a figura principal do *Romanceiro*, a figura do inconfidente é evocada de diferentes formas. Apresenta-se uma homenagem à imagem poética de Dirceu, à imagem de Gonzaga, apaixonado a ponto de bordar um vestido, e o estabelecimento da dúvida quanto ao fato de Gonzaga ser ou não inconfidente, de ter ou não amado tanto a sua Marília. Na esteira temática dessa obra, Cecília Meireles também escreve a crônica “A casa e a estrela”, do livro *Crônicas de viagem* (1999), assim como os poemas “A casa de Gonzaga”, do livro *Poemas de viagens*, e “Este é o lenço”, do livro *Mar absoluto e outros poemas* (1945).

Apontam-se como representantes da terceira fase do Modernismo brasileiro que fizeram referência a Dirceu/Gonzaga e à Marília/Dorotéia, basicamente, os nomes do poeta Bueno de Rivera, com o poema “Dirceu bordando”, cuja temática recorre a um episódio já explorado ao longo dos anos pela literatura brasileira, ou seja, o vestido de noivado bordado por Gonzaga para Maria Dorotéia, e da poeta Stella Leonardos, que, no poema “Rondó”, mais uma vez, coloca os nomes dos amantes ao lado de personagens universais (Romeu e Julieta) e recorre ao tema do bordado.

A contemporaneidade literária brasileira, estabelecida, cronologicamente, a partir dos anos 1960, também recolocou no cenário das letras nacionais os nomes dos amantes árcades como legítimos representantes da sobrevivência do antigo no novo; da convergência entre a tradição e a modernidade. Nesse contexto, alguns poetas podem ser citados como, por exemplo, o mineiro de Cataguases, Francisco Marcelo Cabral que retoma a forma do soneto decassílabo para cantar em “Um pouco à moda de Tomás Gonzaga”, a viagem de Gonzaga para o exílio. Aqui, o poeta assume o eu lírico árcade para falar da angústia, do cansaço e do amor sentido para Marília. Ela é o receptor desses versos cantados por um outro Dirceu. Postura semelhante em relação ao eu lírico, assume o poeta Donadon-Leal, em seu livro *Marília: sonetos desmedidos*. Entre os sonetos que fazem parte dessa obra, quatro fazem especial referência aos nomes dos amantes de Ouro Preto, são eles: o “Soneto da declaração”, o “Soneto da evocação”, o “Soneto do abrigo” e o “Soneto do amor impossível”. Nestes, o poeta também assume o eu lírico gonzagueano para cantar para Marília. Os poemas “Mar e Céu”, “Depoimento”, “Carta Imaginada” e “Notícias” fazem parte do livro *Cantares de Marília*, da poetisa Teresa Cristina Meireles de Oliveira. A obra consta de 37 poemas que apresentam uma nova visão para a musa árcade Marília. A obra de Teresa Cristina apresenta-se como parte que reconstrói o enredo dessa história apresentando para esta uma outra face, na qual, mesmo rodeada de dor e sofrimento, Marília não se curva à sua dura realidade, ao contrário, revela uma fortaleza incomum nas

referências à personagem ao longo das muitas vezes em que sua figura foi descrita e sua história foi contada pela literatura brasileira.

Além dos poetas, muitos foram os prosadores modernistas que também se voltaram, em pleno século XX e no início do século XXI, para os personagens Gonzaga/Dirceu e Maria Dorotéia/Marília, com a intenção de recontar, de revisar, de reescrever a história desses amantes do Brasil Colônia que tanto mexeu com a imaginação dos brasileiros através dos séculos. Várias obras foram escritas, seguindo, basicamente, o mesmo roteiro já iniciado pelos ficcionistas do Romantismo brasileiro.

A primeira obra a ser citada, *Marília, a noiva da Inconfidência*, é um romance, dividido em dois volumes, escrito por Orestes Rosolia. Já nas suas páginas iniciais, o autor traça o idealizado perfil de Gonzaga, alguém cuja mocidade é “imperecível”, de “espírito novo”, de uma “bondade sem perturbação” e de um “ânimo desapegado que não conhece interesses”. Era “a grande atração” de Vila Rica, por isso mesmo, alvo constante de muita inveja. Gonzaga é apresentado, ainda, como um “fiel magistrado” da rainha, vítima das maldades e dos ciúmes de Joaquim Silvério dos Reis. Assim como Gonzaga, Maria Dorotéia também apresenta um perfil idealizado de menina-mulher, uma referência à juventude de Maria Dorotéia em relação ao seu noivo.

Na mesma época, precisamente no ano de 1934, surgia também um outro romance que contava uma outra versão da mesma história reescrita por Rosolia. Trata-se da obra *Marília de Dirceu*: romance histórico, de Rui Blás. Essa obra se autoidentifica como um romance histórico de título homônimo às liras de Dirceu. Aqui o narrador passeia livremente pelos caminhos percorridos pelo pastor, magistrado, amante de Marília e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga através da recorrência a temas e episódios já abordados pela literatura. No texto, o poeta foi assemelhado aos “menestreis da idade media” e descrito como alguém respeitado e admirado por todos. Ao lado dos demais inconfidentes, o ouvidor é apresentado como “o menos entusiasta”, aquele que

apresentava uma “atitude de simples espectador” diante do sonho entusiasmado dos demais que lutavam pela libertação do “grande escravo”. Ele era “feliz nos amores”, um “lírico tecelão” que bordava o vestido de noiva para a sua amada. No episódio da prisão do poeta, este é chamado de “rouxinol das líras”, de “romântico desembargador”. Ele é aquele que “viveu ralado de saudade” de sua amada, mas que confiava na ação da justiça para reconhecer a sua inocência. Uma “Ingenua creatura!”. Ao contar sobre o casamento de Gonzaga no exílio, este é descrito em total estado de abandono físico, um “trasgo humano”, que afirma nunca ter dado palavra de casamento a pessoa alguma durante a cerimônia de seu casamento com D. Juliana, moça “muito rica, analfabeta, sem beleza” e que “não substituiu no coração do trovador o lugar de D. Maria Doroteia”. O narrador afirma ainda que “Não foi, por certo, o amor que moveu o poeta a casar-se em Moçambique. Nem a inconstância.” Marília é apontada como “A triste musa da inconfidencia”. Usa preto e ainda guarda um raio de esperança. Ao ser informada sobre o casamento do amado poeta, perde os sentidos e se desengana diante do fato. Mesmo após a morte de Gonzaga, em Vila Rica, Marília continua sendo conhecida como a noiva do poeta e é chamada por alguns de a “noiva da inconfidencia”. O texto também conta sobre a morte de “Marília bela”, “a eterna enamorada do ‘bom Dirceu’”, aos 85 anos. O narrador afirma que “A noiva da inconfidencia é o símbolo da nossa epopeia lírica. Não desapareceu. Perpetua-se, através dos anos que passam, nessas líras de peregrinas estrofes. Representa o amor, o sofrimento e a saudade” (BLÁS, 1934, p. 208).

Em 1936, surge, no cenário das letras brasileiras, mais um romance dedicado aos amantes de Vila Rica, trata-se do romance de Augusto de Lima Júnior, *O amor infeliz de Marília e Dirceu*. Aqui, ao lado de episódios já abordados por outros autores, apresenta-se o convite à Marília para que esta o acompanhe em seu exílio. O poeta desconhece a proibição real que não permite acompanhamento aos exilados por parte das famílias, por isso Marília não pode acompanhá-lo. Assim, Marília se despede de seu amado poeta e

devolve-lhe as liras. Ela, mesmo após tomar conhecimento da morte de Gonzaga, relembra as liras de seu amado poeta, e a sua figura é celebrada como heroína em Vila Rica, após a proclamação da Independência, em 1822. A obra narra ainda a morte e o sepultamento de Marília.

Por quase cinquenta anos, a narrativa ou o teatro brasileiro pouco se ocupam da história dos personagens Gonzaga/Dirceu e Maria Dorotéia/Marília. Mas, no final do século XX, precisamente no ano de 1990, essa temática ressurge na narrativa contemporânea brasileira através da obra *A barca dos amantes*: o drama da lendária paixão entre Marília e Dirceu, de Antônio Barreto. O texto é apresentado em uma espécie de relato de memórias, ora narradas por Gonzaga, ora por Marília.

Dando continuidade à narrativa contemporânea que reconta a história dos amantes de Vila Rica, Josué Montello, em pleno século XXI (em 2001), publica o romance *A mais bela noiva de Vila Rica*. Na obra de Josué Montello, Marília é a musa inspiradora do magistrado, capaz de fazê-lo desistir da vida de solteiro que até então levava; é a admiradora do “grande poeta”. Muitas são as habilidades de Gonzaga descritas na obra: “Grande poeta”, “grande conhecedor das leis”, “grande expositor no campo judiciário”, e “de reputação ilibada”. A figura de Marília é de alguém que concordava com as ideias de revolução, capaz até mesmo de participar das famosas reuniões. Marília é citada como uma das razões para que o magistrado amasse o Brasil. E, finalmente, a solitária figura de Marília, à espera de Gonzaga, envelhece e relembra o passado glorioso ao lado do amado poeta que a tornou imortal nas letras brasileiras.

Outros dois textos que dão continuidade à tradição que fala sobre esse tema são *Marília de Dirceu*: a musa, a Inconfidência e a vida privada em Ouro Preto no século XVIII, de Staël Gontijo, publicado em 2012, e *O outro apaixonado por Marília de Dirceu*, de Jair Vitória, publicado em 2015. O primeiro trata-se de um romance biográfico que, pautado em uma postura jornalística, apresenta a história de Maria Dorotéia/Marília como uma

espécie de fio condutor através do qual os fatos da época são narrados evidenciando o seu papel de musa e de alguém que esteve à frente de sua época, tornando-se a expressão de uma época enquanto figura feminina. O segundo texto é um romance histórico que mistura os fatos e os personagens da Inconfidência Mineira e a ficção ao falar sobre a vida amorosa de Maria Doroteia através das palavras de um novo personagem que passa a fazer parte da história: Pedro Sião Alcantil, o Pedroco. Este ama platonicamente a figura de Doroteia. Aqui ela é somente Maria Dorotéia, ainda assim, “uma espécie de deusa”, “a mais bonita de Vila Rica”. Mas o “desgraçado” Gonzaga tinha mudado o nome dela para Marília. Ainda assim, a imagem do ouvidor que devia morrer, “o doutor formado em Coimbra”, “ajudante do rei de Portugal” nos roubos à “indefesa raça brasileira”, nas palavras do enciumado Pedroco, é também mostrada, através da fala de Tiradentes, como um homem de “alma brasileira”, “espírito progressista” e piedoso com os escravos.

A reescritura dessa história de amor, além de unir gerações de leitores de várias épocas, também passa a ser adaptada para os públicos juvenil e infantil. Observe-se a comprovação dessa afirmativa a partir da referência a obras como *A ladeira da saudade*, de Ganimédes José, que aborda temas que despertam o interesse do leitor em formação como a temática amorosa, propondo-se a narrar o amor entre adolescentes do século XX e, de forma bastante criativa, resgata os versos do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga e o amor do pastor Dirceu como forma de despertar no leitor da atualidade a curiosidade em relação a um dos maiores textos líricos da história da literatura brasileira.

Em *Dirceu e Marília*, de Nelson Cruz, e *Marília bela*, de Ruth Rocha, assim como a maioria dos livros escritos para crianças, os textos aliam a imagem ao texto como recurso de sensibilização do leitor. No texto de Nelson Cruz, a presença dos personagens Gonzaga/Dirceu e Maria Dorotéia/Marília é reforçada por um certo grau de expressividade dramática através das imagens e das cores aplicadas. Curiosamente, todas as ilustrações sugerem uma certa névoa, que envolve o contexto e o lirismo melancólico que a história

evoca. História, poesia e ficção se entrecruzam na sequência narrativa dos fatos, e a voz que narra os acontecimentos é a de Gonzaga. Em *Marília bela*, Ruth Rocha traça um painel sobre a sociedade da época, desde a extração do ouro, a escravidão em Vila Rica até a ocupação das meninas e das mulheres acompanhando as descrições sociais com as mesmas cores ricas e alegres que sugerem a infância despreocupada da protagonista Marília, pois aqui a musa é ainda uma menina. Esses textos não somente resgatam personagens históricos e literários, mas também elaboram uma nova forma de apresentação destes para um outro tipo de público leitor, o público infantil. Essas são mais algumas das muitas revisões para a história de Gonzaga nas letras brasileiras em que se mesclam ficção e história.

Após esse breve levantamento, é possível traçar uma ideia de como a literatura dita “canônica” ou “oficial” escreveu e reescreveu a história da vida de Gonzaga e de sua amada através dos séculos. Dessa forma, pode-se perceber que tão diversos quanto são os leitores, são também as versões e as posturas narrativas que dão continuidade ao relato dessa história através das gerações, mas vale a pena lembrar que não somente a literatura oficial ocupou-se dessa temática nas letras brasileiras.

Gonzaga conta sua própria história – obra psicográfica

*A Humanidade progride por meio de indivíduos que,
pouco a pouco, se melhoram e se esclarecem.*

Allan Kardec

*A paixão se alimenta daquele impulso do espírito
que, aliás, faz nascer a linguagem.*

Denis de Rougemont

No Brasil, a chamada literatura espírita, hoje, tem uma vasta produção representada por diversos escritores, médiuns psicógrafos e vários livros editados, contemplando os mais diversos gêneros como romances, contos, poesia, entre outros. Essa literatura inicia a sua expansão em terras brasileiras nas primeiras décadas do século XX, através da publicação de romances e livros de poesias pela Federação Espírita Brasileira, fundada em 1884. Estes eram chamados na época de “medianímicos” e, assim como ainda acontece hoje, apresentavam os nomes do médium e do espírito considerado o legítimo autor da obra criada.

Segundo Aubrée (2012), esses romances tratam sobre a história de personagens ou fatos históricos já conhecidos pelos historiadores e pelo público leitor, contados a partir da visão de quem os narra, relatando detalhes que esclarecem / “completam” o sentido de algumas passagens consideradas obscuras acerca dos acontecimentos já afirmados pela história. A autora afirma ainda que a ampla recepção desses textos contribui para a construção do “imaginário sócio-histórico” do público brasileiro.

Ainda assim, segundo Chinellato (1989, p.43), “O discurso psicográfico, em especial o romanescos, não encontra reconhecimento junto à literatura oficial, mas tem o prestígio de um público pluralizado, aberto à doutrina espírita.” Assim sendo, mesmo tendo evidente aceitação junto público, mesmo por aqueles não adeptos do espiritismo, essa literatura peculiar não recebe a devida atenção da crítica acadêmica que se mantém, em sua grande maioria, cercada de certo ceticismo quando o texto em discussão pertence a essa modalidade literária.

Sobre esse fato, Chinellato (1989, p.16) afirma que,

Mesmo apartando o ideal religioso de que se revestem essas publicações, não podemos deixar de considerar que a cultura brasileira estaria em falta se escamoteássemos a literatura mediúnica como um “gênero menor” sem tentar um estudo sistemático de suas produções, onde encontramos autores como Dickens, Victor Hugo, Tomás Antônio Gonzaga, Machado de Assis, Leon Tolstoi, além de poetas (Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa, Bilac, Bocage, Antero de Quental, Rabindranath Tagore, entre outros), pintores e músicos.

O marco inicial, no Brasil, do que se chamou literatura psicográfica foi a antologia mediúnica *Parnaso de além-túmulo*, publicada em 1932, pelo médium Chico Xavier. Ao criticar de forma positiva essa obra, em crônicas datadas de 10 e 12 de julho de 1932, publicadas pelo *Diário Carioca*, “Poetas do outro mundo” (p.1 e 4) e “Como cantam os mortos” (p. 1 e 8), respectivamente, Humberto de Campos afirma:

Eu faltaria, entretanto, ao dever que me é imposto pela consciência, se não confessasse que, fazendo versos pela pena do Sr. Francisco Cândido Xavier, os poetas de que ele é intérprete apresentam as mesmas características de inspiração e de expressão que os identificavam neste planeta. Os temas abordados são os que os preocupavam nessa vida. O gosto é o mesmo e o verso obedece, ordinariamente, à mesma pauta musical.

O Parnaso de Além-túmulo merece, como se vê, a atenção dos estudiosos, que poderão dizer o que há nele, de sobrenatural ou de mistificação.

Esses comentários acabaram provocando no público um certo impacto na época, afinal, quem os tecia era ninguém menos que o Presidente da Academia Brasileira de Letras. Cabe lembrar aqui que um dos grandes impasses constantemente em pauta nas discussões sobre a psicografia é a questão da autoria, sempre tratada pela crítica e pela academia com certo ceticismo, uma vez que a figura do médium que registra a mensagem do autor espiritual é a de uma espécie de “intérprete”, ou seja, uma composição autoral dupla formada por um autor espírito que “escreve” através da pena de um autor vivo, o médium que psicografa.

Isto posto, cabe lembrar que é justamente a partir dessa composição autoral que Gonzaga, em vida, um poeta sem manifestações de entusiasmo de cunho espiritualista, entre o culto à ciência das leis e o lirismo dos versos, enquanto protagonista, relata, “do além-túmulo”, ao público brasileiro a sua trágica paixão de muitas encarnações por Maria Dorotéia e os fatos e personagens que fizeram parte da Inconfidência Mineira em um romance mediúnico, *Confidências de um inconfidente*, ditado pelo seu espírito e psicografado pela médium Marilusa Moreira Vasconcellos, entre os anos de 1979 e 1980.

As sucessivas edições dessa obra confirmam não somente a aceitação do público leitor brasileiro, mas também o fascínio que mais essa versão ímpar da história do arcadismo exerce sobre esses leitores, uma vez que esta atinge cerca de quarenta e cinco mil exemplares vendidos e mais de dez reedições pouco antes de completar dez anos de sua publicação. Ainda assim, “por sua ousada abordagem desse episódio do século XVIII, a médium Marilusa enfrenta a crítica dos céticos dentro e fora do movimento espírita.” (CHINELLATTO, 1989, p. 37)

Toda a obra, através de uma abordagem espiritualista, está voltada para os detalhes que fizeram parte da Conjuração Mineira, da vida e prisão dos inconfidentes e das experiências vividas por Gonzaga, enquanto participante ativo de todo esse contexto. Suas experiências amorosas são descritas em detalhes reveladores que, de muitas formas, “esclarecem” passagens que ficaram obscuras na versão histórica dos fatos. Assim, esse romance psicográfico, embora não seja reconhecido como parte da literatura oficial, reescreve, à luz de um discurso e de uma postura narrativa “incomum” aos olhos da literatura oficial, mais uma versão para essa história de amor e de sofrimento.

Ao discorrer sobre os romances mediúnicos ditados pelo espírito de Gonzaga para a médium Marilusa Vasconcellos, dentre eles o *Confidências de um inconfidente*, Chinellatto (1989, p. 37) comenta a presença de poemas inseridos na narrativa, nos quais é possível detectar a vertente subjetiva da poesia de Gonzaga, perceptível na segunda parte das líras, produzida durante o período em que ficou na prisão. Segundo a autora,

Nos seus versos estão os metros curtos e melódicos, em alguns dos quais avulta não mais a fruição da vida (o “carpe diem”), mas a luta diante das atribulações terrenas, cantando o “locus amoenus” do plano espiritual.

[...]

Observa-se um poeta que escreve no tom familiar que caracteriza o realismo dos neoclássicos com traços de uma pintura viva. Ela confere especial expressividade a Aleijadinho, não olvidando detalhes escabrosos de suas vidas pregressas, nem de sua existência expiatória e fecunda, no século XVII, em Minas Gerais.

A referência à postura poética de Gonzaga, enquanto autor que se coloca entre a literatura oficial e a literatura espírita, retoma uma questão de bastante relevância para a doutrina espírita, assim como para as teorias que estudam o texto literário em seus mais diversos aspectos, a legitimidade da autoria dos textos psicografados. No que se refere ao estudo do texto, a literatura psicográfica despertou e desperta na crítica vigente a observação de aspectos como o estilo e a linguagem, embora parte dessa crítica defenda a ideia de que essa produção não encontraria respaldo quando submetida aos meandros de uma análise literária.

Na obra *Confidências de um inconfidente*, a observação de aspectos referentes ao estilo do autor/espírito que, na qualidade de protagonista, narra os fatos, sugere algumas considerações peculiares, uma vez que, além dos aspectos observados comumente na produção literária psicográfica, no caso de Gonzaga, o poeta, no processo de criação do texto, assume o papel de autor de um romance. Assim sendo, paralela à referência aos aspectos literários, presentes no texto, e ao seu contexto de produção, apresenta-se também a necessidade de observação acerca da postura assumida por um poeta que se transforma em romancista, mesmo que algumas passagens da narrativa sejam permeadas pelo lirismo de alguns versos.

Gonzaga é a voz que narra os fatos em um enredo em que o protagonista, do plano espiritual, já o inicia esclarecendo ao leitor sobre o objetivo do texto e a preparação da médium para a recepção de suas lembranças que se materializariam na obra a ser escrita/psicografada. Em um primeiro momento da narrativa, localiza o leitor no contexto a ser apresentado, “o ano da graça de N. S. Jesus Cristo de 1720”, (GONZAGA, p.13) apresenta o cenário, a Capitania das Minas Gerais, e conta sobre os motivos que o levaram à aceitação do convite para “renascer” em terras brasileiras abraçando as lutas desse povo “simples e bom”, apesar das lembranças “infelizes” das batalhas de outras vidas, Esparta e Atenas. Antes mesmo de “renascer”, no plano espiritual, Nívea/Marília já fazia parte da

existência de Tomás há muitas vidas, entretanto, esclarece: “Eu, que nunca a mereci, vim a renascer tantas vezes como soldado e a embalei por filha, depois a tive como irmã, mas não encontrava ainda a felicidade de tê-la por noiva e esposa” (GONZAGA, p.17). É dessa forma que, até mesmo antes do “encarne dos inconfidentes”, Gonzaga aceita “renascer” no Brasil, já predestinado ao amor de Marília, assim como ao reencontro com os inconfidentes e com os demais participantes do movimento:

Nasceria eu na península sobre a qual pairavam nuvens negras, que a política e o extremo poder monárquico haviam erguido e abafado, mas minha alegria era saber que reencontraria aqueles céus azuis de nossa lutaa (*sic*) e nele meu anjo particularmente querido, Nívea, que se chamaria e de quem falaremos a partir de agora com o nome de Maria Dorotéia, sinhá Joaquina ou simplesmente, Marília. [...]

Mas não apenas nós, seres já afinados àquela hora que viria, irmanados na Espiritualidade, seríamos os autores dos atos nos anos seguintes. Tantas (*sic*) eram os espíritos engalfinhados em querelas de herança, de crimes e paixões, antigos bandeirantes, famílias aristocráticas, nobres e escravos, que eram compelidos ao renascimento, e até desafetos do passado, para um reencontro melhor, que se não fora a certeza de reencontrar amigos como Cláudio e Alvarenga, se não fora o convite de Marília, por certo, eu mesmo talvez não renascesse naquele palco tão turbulento e naquela corte tão tenebrosa. (GONZAGA, p. 33-34)

Mais uma vez, o seu destino era lutar, mas, dessa vez, esclarece: “Jurava a mim mesmo não usar nenhuma arma que me pudesse fazer cruel e déspota. Abraçaria o direito, o estudo das leis, e a palavra como arma cortante. [...] As letras seriam meu gládio e meu escudo. E a poesia seria meu desafogo e bênção.” (GONZAGA, p. 30).

A seguir, o texto fala sobre a infância e a formação jurídica de Gonzaga entre Portugal e Brasil. Pouco antes de retornar ao Brasil, para ocupar seu lugar na história de Vila Rica, ele, espiritualmente guiado por sua mãe, sonha com Marília, uma menina de dezoito anos, seu “anjo bom” a ser reencontrado em “terras do Brasil” e, do auge de seus trinta e sete anos, apaixona-se, mesmo sem conhecê-la.

Já em Vila Rica, reencontra os velhos amigos e também o rosto feminino com que sonhara antes:

Findo o dia, após um banho calmante e um jantar, recolhi-me à cama, rememorando a visita grata de Alvarenga; e a imagem da mocinha na ponte encantava-me a lembrança.

Pensando nela, adormeci, para acordar madrugada alta, lembrando-me sem saber como.

— Aquela criança! É a menina com quem sonhei, no Porto, um dia antes de vir para o Brasil. A minha noivinha! A imagem do sonho! Agora me lembro. (GONZAGA, 1987, p. 71-72)

A partir desse momento, a narrativa retoma episódios da história de Gonzaga já contados e recontados ao público leitor, tanto sob a pena do poeta quanto por outros autores, conforme já citado. Dessa forma, episódios como o da abelha que fere a mão de Marília, descrito na lira XX, da 1ª parte da *Marília de Dirceu*, é inteiramente relatado por Gonzaga no texto em forma de narrativa. Aqui, o narrador repete uma atividade de escrita muito próxima daqueles autores que retomaram as liras de Gonzaga como fonte para recontar a história de Dirceu e Marília ao longo da literatura brasileira. Quase um processo de autocitação.

O episódio que trata sobre a escrava Dijanira, já citado por autores que se debruçaram sobre a história da vida do poeta, assim como outros, apresenta-se, no mínimo, pode-se dizer, que envolto de algumas curiosidades narrativas. Aqui, possivelmente, cumpre-se a promessa de esclarecimento, a partir do relato espírita, das lacunas existentes sobre os fatos postos pela história. Afinal, seria a versão de quem vivenciou esses fatos. Uma confissão da “miséria moral” que o separava de sua amada desde vidas anteriores e que o fazia afirmar, ainda nas páginas iniciais da obra, que “jamais a merecera”, necessária à sua evolução. O envolvimento com a escrava é justificado pelo narrador por sua condição de “homem não isento de paixão” e que, “à falta de uma companheira”, tinha seus amores.

O cheiro da lavanda na água enchia o aposento. Dijanira, vendo que eu não a repelia, achou que cedia ao seu oferecimento. Desatou a blusa. Era bela de corpo, os olhos verdes a me olharem em súplica. Acaricieei seus cabelos duros.

Passamos instantes de prazer. Seu corpo servia-me ao desafogo da carne sem amor.

Depois, senti um certo remorso, um cansaço. Ela saiu sorradeira, voltando com água quente a reaquecer a água do banho, e como a prometer discricção, tomou-me pela mão, lavando-me e banhando-me. (GONZAGA, 1987, p. 87)

Ironicamente, a decisão de escrever os versos das liras que seriam dedicadas à Marília nasce quando este “sentia ainda as carícias de Dijanira”, e a imagem de Dorotéia lhe veio “ao pensamento: ‘Escreveria um poema para ela logo tornasse. Versos acudiam-me, louvando-lhe a graça, a beleza’.” (GONZAGA, 1987, p. 89).

Outras amantes de Gonzaga são citadas ao longo da narrativa, inclusive com a existência de filhos, fruto desses relacionamentos, confirmando, de certa forma, as palavras de Cecília Meireles, quando, no seu *Romanceiro da Inconfidência*, descreve-o como um “ouvidor libertino, desembargador peralta”. Entretanto, mesmo diante da “confissão” de tantos envolvimento com amantes, o poeta afirma, enquanto narrador, que: “A imagem pura de Maria Dorotéia seria a única a me acompanhar daí por diante.” (GONZAGA, 1987, p. 85). Sobre os seus amores clandestinos, afirma: “Às vezes pensava que Marília sabia de tais casos. O que não se murmurava? Andava com modos tristes, mas nada dizia.” (GONZAGA, 1987, p. 143). Essa passagem do texto faz lembrar as palavras de Bilac (2005, p. 21), na crônica “Marília”, quando este afirma que: “D. Maria Dorotéia perdoava-lhe as infidelidades carnis, parece, contentando-se com a sua fidelidade espiritual”.

No que se refere à escrita das liras, Gonzaga conta detalhes sobre a escolha dos pseudônimos adotados e sobre a leitura destas por Marília e pelos demais:

Mas, agora o que me importava é que eu iria ver Marília, que assim a estava cantando, com o nome suposto de Dirceu. Não poderia mais fugir-me. Conhecia-me os sentimentos a seu respeito. Suas liras eram lidas em nosso grupo, em casa de Cláudio Manoel. Eram repetidas por ouvidos indiscretos, e mais de uma eu passara às suas mãos quando ia de bilha à bica.

[...]

Agora ela será a musa de Dirceu. Só ela Maria Dorotéia é muito complicado. Mariléia não fica bem, Dircéia é um pouco grosseiro, não achas? Junto Maria com Dorotéia e faço minha Marília. Bem vês, Alceu, vou cantá-la como nunca foi cantada nenhuma mulher do mundo! (GONZAGA, 1987, p. 91-95)

Mas nem só de idílio sobrevive o amor de Dirceu por Marília. Observe-se a sensualidade sugerida em passagens da narrativa, aspecto que a aproxima do ponto de vista temático, de alguns versos das líras dedicadas à Marília: “Eu a queria mais que tudo no mundo e me empenharia em conquistar-lhe o coração. Ardia de desejos por vê-la naqueles sítios que convidavam ao amor.” (GONZAGA, 1987, p. 93).

Entre as possíveis “confissões” do poeta, está também a de autoria da obra *As Cartas chilenas*, motivo de tantas querelas da crítica acadêmica acerca dessa questão. Nesse momento da narrativa, consta um esclarecimento acerca da autoria e da elaboração do pseudônimo Doroteu, adotado na escrita do texto e justificado a partir do nome de Dorotéia. Observe-se aqui como a imagem dessa personagem funciona como uma espécie de fio que interliga, de forma direta ou indireta, toda a produção do poeta, assim como os principais momentos da narrativa.

Ainda sobre essa personagem, é possível identificar um verdadeiro processo de divinização em torno de sua figura, já iniciado pelo próprio poeta na construção das imagens poéticas que retratavam Marília em suas líras e, no texto em discussão, através do campo semântico utilizado pelo protagonista para descrever a sua amada e da referência a uma santa esculpida por Aleijadinho com o rosto de Marília, a partir de uma encomenda do poeta. O narrador/poeta, num misto de cristianismo e paganismo, sintetiza as imagens construídas para a mulher amada, tanto na poesia (pautada, basicamente em figuras pertencentes à mitologia greco-romana) quanto na narrativa espírita (pautada em figuras pertencentes ao universo cristão), através da descrição desta como uma “Vênus vestida de santa!”.

Também faz parte do texto a psicografia de uma lira que se aproxima, temática e estilisticamente, da lira II, da 1ª parte da *Marília de Dirceu*. De versos melódicos, essa lira resgata não somente o tema da pintura, comum na poesia de Gonzaga, mas também a comparação poética que aproxima a imagem de Marília da imagem de Cupido, o Deus do Amor. Em outro momento do texto, também estão inseridas três quadras escritas por Gonzaga, de temática melancólica e temerosa em relação ao futuro dos dois amantes.

Nos demais momentos, a narrativa caminha de acordo com a sequência já conhecida dos fatos: a certeza que Gonzaga tem de ser amado por Marília; o desejo de formalizar junto à família de sua amada o compromisso de casamento; o temor de comprometer-se junto aos inconfidentes; o pedido de casamento; o sentimento de mau presságio em relação ao futuro e a recorrência ao tema do bordado do vestido de noiva. Alguns pontos são acrescentados pelo narrador às versões dos fatos já apresentadas ao público leitor, mas estes não têm o poder de mudar a ordem dos acontecimentos. Como acréscimo aos fatos já conhecidos pelo público, está a referência ao desejo de Gonzaga de ter um filho com a sua amada; a narração de uma angustiada conversa com o Visconde de Barbacena sobre a licença para o seu casamento e a apresentação de um outro possível pretendente de Marília, o Senhor Manuel Queiroga.

A narração dos fatos que envolvem a derrama, a suspensão da derrama e as denúncias dos inconfidentes dão sequência à narrativa quanto ao aspecto histórico. O aspecto lírico amoroso, apresentado nos episódios que falam sobre o romance de Gonzaga e Marília, fala sobre o medo dos amantes diante das denúncias dos inconfidentes e do temor de perder a sua amada. Ainda assim, Gonzaga não aceita fugir com ela, mesmo sendo convidado a fazê-lo.

A referência ao embuçado faz-se presente também na narrativa, dessa vez, identificado pelo narrador na figura de Marília, que sai à procura de seu amado para avisá-lo da prisão decretada. Cabe lembrar que esse era um dos episódios em que a identidade

desse personagem da Inconfidência, como sendo Marília, apresentava-se apenas de modo sugestivo nos demais textos.

Preso, o poeta inconfidente tem consciência de que tudo o que escrevesse na prisão contribuiria para a sua defesa diante dos juízes:

Uma esperança nova me alentava. Se meus versos fossem lidos podiam ser móvel de defesa para mim, instrução para o advogado que nos poriam, pois, mesmo num julgamento simulado, não haveriam os juízes de pôr tudo como de Direito? Os poemas chorosos e tristes, desesperados, que falavam da masmorra e de meu estado físico deplorável, passaram a se constituir minha defesa. [...] Apesar do abatimento moral em que me via, propus-me lutar com os versos, como última defesa, sonhando em poder sair livre e unir-me àquela que era presença eterna em minhas horas, e que eu via, às vezes, em vulto apressado na cela, ou em sonhos, em doces carinhos. (GONZAGA, 1987, p. 301)

Esse aspecto pode ser perfeitamente identificado através da leitura das liras da 2ª parte da *Marília de Dirceu*, pois esta se constitui, basicamente, uma defesa poética. Segue-se a essas afirmativas de Gonzaga a citação das três últimas estrofes da lira II, da 2ª parte da *Marília de Dirceu*.

Entre os fatos desconhecidos do público leitor brasileiro sobre essa história de amor, estão acrescentados detalhes que, enquanto proposta narrativa, acredita-se ter como objetivo esclarecer o sentido de algumas passagens que ativam ainda mais a imaginação do público, ampliando o imaginário deste acerca dos fatos descritos. Entre eles, cabe citar: a visita de Marília a Portugal para amenizar a sentença dos inconfidentes “Marília se punha a caminho, para amenizar a sentença de todos!” (GONZAGA, 1987, p. 314); O encontro de Marília com o pai de Gonzaga em Portugal: “Alguns meses depois Marília chegava às cortes e esteve com meus familiares. Papai chorou ao vê-la.” (GONZAGA, 1987, p. 315); Conversa entre Marília e a Rainha de Portugal na qual consegue a comutação da sentença de Gonzaga: antes, exílio definitivo; agora, exílio somente por dez anos: “— Filha — falou por fim a rainha — não posso voltar atrás nas minhas determinações. [...] Não serão degredados por toda a vida, senão pelo prazo de dez anos.” (GONZAGA, 1987, p. 316); o

fato de Gonzaga ter consciência da publicação de seus poemas em Portugal, mesmo estando no exílio: “Enquanto isto, meus poemas, retirados quando de minha prisão e mais os que o bom carcereiro Antônio copiara eram, à minha revelia, editados em Lisboa.” (GONZAGA, 1987, p. 337); as circunstâncias que envolveram o casamento de Gonzaga no exílio; o encontro entre os amantes e a consumação do antigo amor durante o exílio de Gonzaga; a gravidez de Marília e nascimento do filho de Gonzaga em Vila Rica e, finalmente, o encontro dos amantes de volta ao plano espiritual, confirmando a imortalidade desse amor através dos tempos.

Nas palavras finais da narrativa, mais uma lira ditada pelo Espírito de Gonzaga para a posteridade sugerindo não somente a sobrevivência dos versos do poeta na posteridade, mas do próprio Gonzaga que continua poeta e escreve duplamente:

Depois do exílio, do degredo amargo,
voltei contente no mais verde prado,
e revi Marília e seu rosto amado,
sem embargo.

Que ela, a gentil pastora em versos,
em tudo me susteve em seus terços,
em pranto e prece,
dor e rogo!

(GONZAGA, 1987, p. 381)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Confidências de um inconfidente, assim como outros romances da literatura espírita, permanece esquecido da crítica e dos manuais de literatura, mesmo que isto represente um equívoco teórico. Afinal, o romance mediúnico não apresenta, no que se refere à narração dos fatos, uma distância tão grande, do ponto de vista da reduplicação do real, daquilo que é realizado pela obra de ficção pertencente ao que se chama de literatura oficial.

Essa afirmativa se justifica nos eventos e nas imagens que são retomadas por autores e textos diferentes e em diferentes épocas, como, por exemplo: a descrição da Marília menina de Rosólia; a imagem do poeta tecelão, evocada por Rui Blás, por Cecília Meireles, entre outros; a referência ao poeta inconfidente que é adepto da negativa dos fatos como forma de isentar-se de sua culpa, mencionada por Machado de Assis, no conto “Fulano”, presente no livro *Histórias sem data*; o tema da infidelidade desculpada, justificada por Bilac; a poética referência à ponte dos encontros e à figura de Marília como musa, sob a pena de Henriqueta Lisboa, assim como a apresentação de outros apaixonados para Marília, através da obra contemporânea *O outro apaixonado por Marília de Dirceu*, de Jair Vitória.

Outro fato importante a ser destacado como ponto de aproximação entre essas duas literaturas é a retomada de passagens do texto psicografado como inspiração para a composição do enredo de um obra que faz parte da chamada “literatura oficial”, *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto.

O cheiro da lavanda na água morna enchia o aposento. Dijanira, vendo que eu não a repelia, achou que cedia ao seu oferecimento. Desatou a blusa. Era bela de corpo, os olhos verdes a me olharem em súplica. Acariciei seus cabelos duros. Passamos instantes de prazer. Seu corpo servia-me ao desafogo da carne sem amor.

Depois, senti um certo remorso, um cansaço. Ela saiu sorrateira, voltando com água quente a reaquecer a água do banho, e como a prometer discríção, tomou-me pela mão, lavando-me e banhando-me. (GONZAGA, 1987, p. 87)

O cheiro da lavanda na água morna enchia o aposento. Deja, vendo que eu não a repelia, achou que cedia aos seus oferecimentos. Desatou a blusa e a saia. Era bela de corpo, os olhos infinitamente verdes a me olharem em súplica. Acariciei seu ventre e seus seios, e passamos algumas eternidades no paraíso. Seu corpo servia de desafogo para minha carne sem amor.

Depois senti um certo remorso, um cansaço. Ela saiu sorrateira e voltou com água quente, reaquecendo o meu banho. E como se me promettesse discríção, tomou-me pela mão e lavou-me demoradamente. (BARRETO, 1990, p. 62)

Essas semelhanças textuais voltam a se repetir em várias outras passagens do texto de Barreto, transparecendo um processo de intertextualidade que ultrapassa os limites da citação direta e da alusão, uma vez que o autor admite, em texto introdutório da narrativa, lançar mão de recursos como a adaptação e a transcrição de obras “já extremamente populares e de domínio público, como, por exemplo, as *Confidências de um Inconfidente*” (BARRETO, 1990, p. 12). Dessa forma, mesmo que indiretamente, o texto psicografado, ditado por um espírito, passa a fazer parte das composições a serem discutidas pela crítica acadêmica em seus mais diversos aspectos, sem o olhar cético acerca do aspecto espiritualista que envolveria o texto que serviu de fonte para a reescrita do autor.

Dessa forma, agrupando em um só contexto a literatura oficial e a literatura espírita/psicografada, o certo é afirmar que os textos apresentados no decorrer deste trabalho fazem parte de um imenso processo de reescritura, construído, ao longo dos anos, nas letras brasileiras, para recontar de diversas formas a história desses personagens que tanto confundiram e inspiraram os historiadores, os biógrafos, os críticos, os poetas, os dramaturgos e os romancistas através dos séculos. Ademais, a ideia de Gonzaga como amante e inconfidente sobrevive e contribui para fertilizar a imaginação do público leitor em torno de seus atos de heroísmo, de paixão, de renúncia e de amor a uma pátria que não era sua.

Referências

AUBRÉE, Marion. Entre história e mito: a dinâmica da literatura espírita no Brasil. *Caminhos*, Goiânia, v. 10, n. 2, ul./dez. 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986. p. 51.

BARRETO, Antônio. *A barca dos amantes: o drama da lendária paixão entre Marília e Dirceu*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1990. p. 12 – 62.

BILAC, Olavo. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2005.p. 21.

CAMPOS, Humberto de. Poetas do outro mundo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano V, n.1204, p. 1 – 4, 10 jul. 1932.

CAMPOS, Humberto de. Como cantam os mortos. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano V, n.1205, p. 1– 8, 12 jul. 1932

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2v. p. 132.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 60.

CHINELLATTO, Thais Montenegro. *O espírito da paraliteratura: um estudo da obra psicográfica de John Wilmot Rochester*. São Paulo: Radhu, 1989. p. 16 – 43.

GONZAGA, Tomás Antônio (Espírito). *Confidências de um inconfidente: romance mediúnico*. Psicografado por Marilusa Moreira Vasconcellos. 11 ed. São Paulo: Radhu, 1987. p. 13 –337.

Leitura e etnografia:
um estudo das práticas de leitura em
instâncias religiosas

Reading and ethnography:
a study of reading practices in religious
instances

Rosemar Eurico Coenga

Doutor em Teoria Literária e Literaturas pela
Universidade de Brasília. Professor da
Universidade de Cuiabá, Brasil.
rcoenga@gmail.com

Patrick Viana da Silva

Graduando em Pedagogia da Universidade de
Cuiabá. Bolsista de Iniciação Científica
(UNIC-FUNADESP).
patrickvianadasilva57@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9317-8120>
<https://orcid.org/0000-0002-5770-3984>

Recebido em: 23/05/2020
Aceito para publicação em: 09/07/2020

Resumo

O artigo tem por objetivo discutir as práticas e representações de leitura de leitores de diferentes instâncias religiosas. Como referência teórica, tomamos os trabalhos da História Cultural na perspectiva de Roger Chartier, trazendo para a discussão, conceitos e estratégias elaborados por esse pesquisador e outros sobre a temática da leitura. O trabalho constitui um estudo de caso de abordagem etnográfica em torno de três instâncias religiosas: evangélica, católica e espírita. Os instrumentos metodológicos utilizados foram: aplicação de questionário e entrevistas. Os resultados das análises realizadas na pesquisa indicam uma diversidade de comportamentos e atitudes, partilhada de formas diferentes pelos atores sociais.

Palavras-chave: Leitura. Etnografia. Religião.

Abstract

The article aims to discuss the reading practices and representations of readers from different religious backgrounds. As a theoretical reference, we take the works of Cultural History from the perspective of Roger Chartier that is bringing to the discussion concepts and strategies developed by this researcher and others on the subject of Reading. The work is constituted as a case study of an ethnographic approach around three religious instances: evangelical, catholic and spiritualist. The methodological instruments that were used: application of a questionnaire and interviews. The analysis results carried out in the research indicate a diversity of behaviors and attitudes that shared from different ways by the social actors.

Keywords: Reading. Ethnography. Religion.

Introdução

Trata-se de uma pesquisa desenvolvida no âmbito da Iniciação Científica do projeto “Vozes do leitor religioso: perfil e história de suas práticas de leitura”. O objetivo desta pesquisa foi analisar as práticas de leitura e letramento em diferentes instâncias religiosas, a saber: batista, espírita e católica.

A escolha do tema do projeto de Iniciação Científica é amplamente justificada pela importância que têm hoje as análises sobre a história da leitura e a literatura cristã na sociedade. A 4ª edição da Pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* divulgada em 2016 revelou que o brasileiro lê majoritariamente a Bíblia.

Segundo Zoara Failla, gerente de pesquisas do Instituto Pró-Livro (IPL), houve um aumento considerável no número de pessoas que leem a Bíblia. Na análise por gênero de livros que costumam ler, verificamos que a soma de Bíblia e livros religiosos lidos alcança, em média, mais de 70% dos gêneros citados pela população com mais de 30 anos e mais de 80% na faixa acima de 40 anos. Esses números podem ter impacto sobre o crescimento de leitores entre a população adulta.

Durante a realização da pesquisa, decidimos fazer o levantamento de um *corpus* a partir dos livros mais vendidos no universo religioso. Com base nesses dados, identificamos os seguintes, por área: a) obras espíritas: *Madame Kardec*, de Adriano Calsone; *Renascença da esperança* e *Jornada dos anjos*, ambos de Sandra Carneiro; *Médico de almas*, de Nailton Tenório; b) obras evangélicas: *Que tipo de esposa eu sou?*, de Linda Dillow; *Entendes o que lêes?*, de Gordon Free e Douglas Stuart; *Paulo: o maior líder do Cristianismo*, de Hernandes Dias Lopes, e *Conhecendo Deus intimamente*, de Joyce Meyer; obras católicas: *Batalha espiritual: entre anjos e demônios* e *Combate espiritual*, de Reginaldo Manzotti; *Ágape, Philia e Metanoia*, do Pe. Marcelo Rossi, e *Jesus – o homem mais amado da história*, de Rodrigo Alvarez.

A literatura cristã é conhecida como um gênero em expansão. Em 2017, o segmento das *Obras Gerais e de Religiosos* teve o melhor resultado: um crescimento nominal de 6,83% (3,77% real) e 4,61% (1,61% real) no faturamento, respectivamente. Diante desse quadro, intencionamos delinear o perfil desse leitor: o que leem os religiosos? Que autores são lidos? Quais suas escolhas de leitura? Como se dá a difusão/circulação da leitura nesses universos? Afinal, quando, por que, com quê, com quem e para que se lê? A ideia de realizar este trabalho nasceu de nossa curiosidade acerca da necessidade de conhecer o perfil do leitor religioso.

Temos constituído uma trajetória como pesquisadores no campo da leitura desde a graduação à pós-graduação, tendo já desenvolvido estudos com o propósito de conhecer as práticas de leitura em diferentes instâncias sociais. Nessa trajetória, realizamos pesquisas que remetem à história e à sociologia das práticas de leitura, pressupostos teóricos que nos movem ao exercício da análise leitura esse “ato complexo”, conforme diz Virginia Woolf (2015) no pequeno ensaio *A paixão da leitura*.

Para alcançar esse objetivo pesquisamos, durante aproximadamente um ano (entre 2018 e 2019), aplicamos questionários, realizamos entrevistas e levantamento de listagem dos mais vendidos do segmento religioso, visitamos sites sobre a emergência e expansão desse fenômeno editorial. E o que se constata é que existem poucas pesquisas sobre as práticas de leitura religiosas, mesmo considerando o crescente número das obras publicadas. Sendo assim, esta análise propõe-se a contribuir com os estudos da história e da sociologia da leitura, dando visibilidade às práticas de leitura de indivíduos que se constituíram leitores nas instâncias religiosas. Diversos têm sido os caminhos percorridos pelos pesquisadores para recuperar as variadas práticas de leitura, portanto, a pesquisa empreendida visa compreender como a comunidade de leitores religiosos se apropria dos livros lidos, recorrendo, assim, ao estudo das práticas de leitura associados a eles.

Algumas reflexões sobre o aporte teórico utilizado na pesquisa

Para investirmos na hipótese de a literatura cristã ser uma instância formativa para os participantes da pesquisa, recorreremos ao estudo da História Cultural na perspectiva de Roger Chartier e Guglielmo Cavallo (1998, 1999); Robert Darnton (2010); Steven Roger Fischer (2006); Michel de Certeau (2003); além de outros pesquisadores que tomam a leitura como interesse central de estudo.

Numa outra perspectiva ainda caminham os estudos que reconstroem a história da leitura no Brasil, e um exemplo dessa vertente são os trabalhos de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2003), Márcia Abreu (2000) e outros. Esses estudiosos abordam a perspectiva da leitura sob diferentes ângulos: ora a história da mulher leitora no Brasil, ora a história do livro didático, dos livros populares, das bibliotecas, das editoras e outros. São estudos que têm dado contribuição significativa acerca do registro histórico da leitura no Brasil.

Diante dos aportes teóricos utilizados, verifica-se que a Sociologia e a História da Leitura, baseadas nos Estudos Culturais, compreendem a leitura como prática cultural. “A leitura tem uma história”, afirma Robert Darnton (2010). No ensaio *Primeiros passos para uma história da leitura*, o autor apresenta algumas considerações sobre a própria leitura, demonstrando que a “leitura não é simplesmente uma habilidade, e sim uma maneira de fazer sentido, que deve variar de cultura para cultura” (DARNTON, 2010, p. 185). E, para ele, o modo de reconstruirmos uma história da leitura poderia iniciar-se pela procura do registro dos leitores. Além disso, o autor busca “desenvolver uma história, bem como uma teoria da reação do leitor” (p. 171).

Dada a escassez de documentos que mostram os leitores em atividade, sugere uma forma de estudar as transformações na leitura dentro de nossa própria cultura. O autor sugere cinco abordagens do problema. Primeiramente, a análise de “descrições de época sobre a leitura na ficção, em autobiografias, textos polêmicos, cartas, quadros e gravuras” (p. 185). A segunda abordagem se “refere aos modos de aprendizagem de leitura” (p. 188).

Uma terceira abordagem “se iniciaria pelos relatos autobiográficos” (p. 190). A quarta sugestão de Darnton diz respeito à teoria literária; nela, o autor argumenta em favor de uma ligação entre a teoria literária; nela, o autor argumenta em defesa de uma ligação entre a teoria literária e a história dos livros. Dessa forma, “seria possível comparar os leitores implícitos dos textos e os leitores efetivos do passado, e a partir dessas comparações desenvolver uma história e uma teoria da reação do leitor” (p. 195). A quinta modalidade apontada pelo autor baseia-se na bibliografia analítica, ao “estudo dos livros como objetos físicos” (DARNTON, 2010, p. 196).

Segundo o autor (2010), é nos anos 60 que se desperta, na França, o interesse contemporâneo pela história do livro. A partir de então, a leitura passa a ser reconhecida como uma nova e importante área de estudo para vários campos que se ocupam de questões relacionadas aos meios de comunicação e à história dos meios de comunicação.

O propósito é o de entender como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e o comportamento da humanidade e suas práticas culturais, compreender “o livro como uma força na história” (DARNTON, 2010, p. 123). Nesse sentido, o historiador norte-americano levanta algumas indagações às perguntas *quem, o quê, onde, e quando*, mas não sobre os *como* e os *porquês* da leitura (p. 171). Com esta pesquisa, então, objetiva-se aprofundar o trabalho de campo do estudo buscando compreender a inter-relação da literatura cristã com a formação do leitor e, conseqüentemente, com sua identidade.

Para isso, nossa pesquisa apoiou-se basilarmente nas contribuições da História Cultural, representada por Roger Chartier, um dos maiores pesquisadores da contemporaneidade que, por sinal, renovou o campo de estudos na discussão dos conceitos centrais de textualidade, autoria e leitura. Ao propor um estudo das práticas de leitura, o autor afirma:

Deve-se levar em conta, também, que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos. Distante de uma

fenomenologia que apaga qualquer modalidade concreta do ato de ler e o caracteriza por seus efeitos, postulados como universais [...] uma história das maneiras de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura (CHARTIER, 1999, p. 13).

Das obras publicadas sobre a história da leitura, sobressai *História da Leitura no Mundo Ocidental* (1998, 1999), escrita em colaboração com Guglielmo Cavallo, publicada pela Editora Ática – que marca o alargamento das perspectivas em torno das relações entre os leitores e seus livros. Os autores delineiam uma linha cronológica em torno da produção e uso do livro e das práticas de ler, desde a invenção da leitura silenciosa na Grécia até as práticas contemporâneas impostas pela revolução tecnológica.

Nesse contexto, articulamos as ideias de Roger Chartier em diálogo com as de Steven Roger Fischer, autor da obra *História da leitura* (2006), que se dedica a estudar o ato de ler, seus praticantes e os ambientes sociais em que estão inseridos, além das diversas manifestações da leitura. Elegemos as contribuições de outros estudiosos, como Michel de Certeau (2003), o qual também teve uma importância singular no desenvolvimento deste trabalho.

Para dar continuidade ao nosso trabalho, é imprescindível recuperar as discussões sobre a noção de práticas de leitura já citadas. O ato de ler passou a ser analisado dentro do conjunto de práticas culturais dada a atenção prestada “à maneira pela qual se opera o encontro entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor” (CHARTIER, 1999, p. 12). Nas palavras do autor,

No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo (CHARTIER, 1999, p. 26).

Os trabalhos sobre a história da leitura foram desenvolvidos por pesquisadores ligados à Escola dos *Annales*. Segundo Darnton (2010),

Os novos historiadores do livro inseriram o tema dentro do leque de assuntos estudados pela *Escola dos Annales* de história socioeconômica. Ao invés de se deterem em detalhes da bibliografia, tentaram descobrir o modelo geral da produção e consumo do livro ao longo de grandes períodos de tempo (DARNTON, 2010, p. 125).

A tarefa desses historiadores foi, portanto, “reconstruir, em suas diferenças e em suas singularidades, as diversas maneiras de ler que caracterizaram as sociedades ocidentais desde a Antiguidade” (CHARTIER, 1998, p. 6). Nesse contexto, o objeto da História Cultural é, segundo Chartier (1990), “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16). Com base nos referenciais da História Cultural buscamos rastrear, num tempo e espaço determinados, o lugar da leitura em três instâncias religiosas.

Partindo das reflexões de Roger Chartier (1998), podemos dizer que

Uma história sólida das leituras e dos leitores deve, portanto, ser a da historicidade dos modos de utilização, de compreensão e de apropriação dos textos. Ela considera o “mundo do texto” um mundo de objetos, de formas, de rituais cujas convenções e disposições incitam à construção do sentido (CHARTIER, 1998, p. 7).

Desse modo, corroboramos a afirmação de Darnton (2010) de que “a história dos livros se tornou um campo de estudo rico e diversificado. Tão rico, de fato, que agora, mais do que um campo, parece uma exuberante floresta tropical” (DARNTON, 2010, p. 124).

Ao defenderem o estudo das práticas de leitura, Chartier e Cavallo (1998) destacam que “toda história das práticas de leitura é, portanto, necessariamente uma história dos objetos e das palavras leitoras” (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 6). Os autores consideram que o mundo do leitor é constituído por comunidades de interpretação. Cada “uma dessas comunidades partilha, em sua relação com o escrito, um mesmo conjunto de competências, de usos, de códigos, de interesses” (1998, p. 7). Para cada uma das comunidades de interpretação incide a ideia de que “a leitura não é apenas uma operação

intelectual abstrata: ela é uso do corpo, inscrição dentro de um espaço, relação consigo mesma ou com os outros” (CHARTIER, 1998, p. 8).

Na introdução da obra *História da Leitura no Mundo Ocidental* (1998), os organizadores propõem um olhar com base nos procedimentos adotados por Michel de Certeau, fonte central para eles. Conforme Certeau (2003),

Quer se trate do jornal ou de Proust, o texto só tem sentido graças a seus leitores; muda com eles; ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam. Torna-se texto somente na relação à exterioridade do leitor, por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de “expectativa” combinadas: a que organiza um espaço legível (uma literalidade) e a que organiza uma *démarche* necessária para a efetuação da obra (uma leitura) (CERTEAU, 2003, p. 266).

Nessa perspectiva, Certeau reconhece que um texto apenas existe porque há um leitor para dar-lhe significação. No entendimento dele, muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo leitura tática. Entre seus textos encontra-se *Ler: uma operação de caça* (2003), no qual propõe a constituição de uma análise acerca da leitura e os usos sociais em torno das práticas culturais. A propósito, destaca:

A leitura se tornou há três séculos uma obra de vista. Ela não é mais acompanhada, como antigamente, pelo ruído de uma articulação vocal nem pelo movimento de uma mastigação muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou a meia-voz é uma experiência ‘moderna’, desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor interiorizava o texto: fazia da própria voz o corpo do outro, era o seu ator. Hoje o texto não impõe mais o seu ritmo ao assunto, não se manifesta mais pela voz do leitor (CERTEAU, 2003, p. 271).

Certeau descreve a leitura como uma caça furtiva porque, por intermédio dela, o leitor:

Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a “intenção” deles [dos autores e editores]. Combina os seus fragmentos e cria algo não sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações (CERTEAU, 2003, p. 265).

Nesse sentido, o texto só ganha sentido graças a seus leitores, que muitas vezes lhe atribuem outras significações. Costuma-se dizer, nas teorias sobre a leitura, que ocorre um diálogo que coloca o leitor em contato com o autor do texto ou da obra, influenciando-se mutuamente autor-leitor, numa operação de caça. Isso porque “os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los” (CERTEAU, 2003, p. 270).

Voltando à pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (2016), a Bíblia destaca-se na lista das preferências entre os leitores brasileiros. O livro sagrado sempre exerceu um papel significativo de atração no desenvolvimento da leitura de uma maneira geral. Segundo Jacqueline Hamesse (1998), pesquisadora da área de estudos medievais, durante toda a Idade Média “o livro por excelência era a *Sacra Scriptura*, obra lida a todo momento e que constituía a base da espiritualidade monástica” (HAMESSE, 1998, p. 124). Tratava-se de:

Uma leitura lenta e regular, feita em profundidade. Diversas passagens eram aprendidas de cor e aqueles que haviam consagrado sua vida a Deus meditavam incessantemente sobre determinadas frases. Muitas leituras eram feitas em voz alta. O hábito de articular as sílabas era tão difundido que, mesmo quando se lia unicamente para si, pronunciavam-se sons em voz baixa (HAMESSE, 1998, p. 124).

Ao focalizar o estudo da leitura na época escolástica, a autora mostra que a Idade Média foi um momento transformador quanto a essas práticas, uma vez que é possível distinguir a existência de três tipos delas:

A leitura silenciosa, *in silentio*, a leitura em voz baixa, chamada murmúrio ou ruminação, que servia de suporte à meditação e de instrumento para a memorização; e, enfim, a leitura pronunciada em voz alta que exigia, como na Antiguidade, uma técnica particular muito da recitação litúrgica e do canto (HAMESSE, 1998, p. 124).

Ao longo da história, a religião foi uma das principais instâncias de formação. Os escribas-padres figuraram entre os primeiros leitores da sociedade. Nesse sentido, conforme observação de Fischer (p.38), “a difusão de sistemas de escrita e escrita no mundo hoje reflete com muito mais clareza a difusão das religiões do mundo que a difusão

de famílias de idiomas”. O autor pontua que esse movimento religioso tem raízes orientais e ocidentais. Segundo ele, na Europa Ocidental a literatura religiosa chegou a dominar a leitura durante mais de mil anos.

A leitura como exercício espiritual predominou nos séculos XVI e XVII. Segundo Darnton (2010),

Os arquivos da Igreja mostram que entre a população 80–95% sabiam ler e eram capazes de responder satisfatoriamente, quando indagados sobre o significado de textos religiosos. Mas apenas 20% sabiam escrever, e apenas uma minúscula parcela frequentara algum dia a escola. Havia ocorrido nos lares uma enorme campanha de alfabetização, sem o auxílio de professores profissionais, em resposta a uma lei eclesiástica de 1686, que exigia que todos, e em especial as crianças, os trabalhadores rurais e os criados domésticos deviam “aprender a ler e ver com seus próprios olhos (i.e., serem capazes de entender) o que Deus anuncia e ordena em sua Sagrada Escritura” (DARNTON, 2010, p. 118).

Como se observa, a leitura e a escrita continuavam objeto de controle, exercido pela Igreja. Praticamente todas as escolas eram conduzidas pela Igreja, e “ todos os livros escolares eram religiosos, em geral catecismos e manuais piedosos” (DARNTON, 2010, p. 189).

A experiência da leitura religiosa era habitual e obrigatória no seio familiar, onde o papel de leitora cabia às mulheres, “guardiãs dos bons costumes, da tradição e do ritual familiar. A Bíblia da Família era normalmente passada de geração em geração pela linha feminina. Nesse livro, eram registrados os nascimentos, casamentos e mortes, de modo que ele permanecia como símbolo da tradição cristã e da continuidade familiar” (LYONS, 2000, p. 168). A leitura bíblica estende-se até a contemporaneidade, conforme ficou comprovado pelas respostas dos participantes da nossa pesquisa.

Somente no final do século XVIII, segundo Darnton (2010), ocorreu uma revolução da leitura, momento em que passou a existir um volume maior de material acessível para um público mais amplo, um momento em que se pode notar o surgimento de uma massa

de leitores que chegaria a proporções significativas no século XIX, com o desenvolvimento de outros meios de comunicação.

Leitura e etnografia: diálogo e perspectivas

É sabido que a leitura, como campo interdisciplinar, apropria-se de várias áreas do conhecimento. A propósito, é importante registrar as contribuições da Estética da Recepção, dos estudos da Análise do Discurso, da Sociologia da Leitura e da História Cultural que, guardadas as suas particularidades teórico-metodológicas, têm formulado variados estudos sobre a atividade leitora.

Na perspectiva adotada, a etnografia figura como opção teórico-metodológica. O trabalho de campo, de viés etnográfico, incluiu contato direto com os participantes. Para Geertz (1989), o que define a etnografia é o esforço intelectual empreendido para a elaboração de uma “descrição densa” sobre a cultura estudada. De acordo com ele, praticar a etnografia consiste em “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (GEERTZ, 1989, p. 15).

Apresenta a pesquisa etnográfica como um “situar-se” e o objetivo da antropologia como “o alargamento do universo do discurso humano” (p. 24). O conceito de cultura defendido pelo antropólogo é essencialmente semiótico. Para ele, “o homem é um animal amarrado a teias de significados” (p. 15). Segundo Geertz,

Em antropologia ou, de qualquer forma em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento (GEERTZ, 1989, p. 15).

Os estudos da História Cultural, em conjunto com a visão e a prática antropológica enunciada por Geertz, serviram de aporte teórico para a reflexão em torno da figura do

leitor religioso. Assim sendo, as pesquisas desenvolvidas por Roger Chartier foram e têm sido importantes para descortinar o universo das práticas leitoras em diferentes universos.

Para isso, foi realizado um trabalho etnográfico de campo, seguido de entrevistas e aplicação de questionários com religiosos da Região Metropolitana do Vale do Rio Cuiabá entre 2018 e 2019. O universo da pesquisa constou de 60 pessoas, sendo 20 das seguintes denominações religiosas: batista, espírita e católica. Objetivando conhecer as práticas religiosas no letramento dos sujeitos estudados, adotamos como método de análise a abordagem qualitativa. Com essa escolha metodológica, a pesquisa qualitativa “responde de forma específica a uma exigência geral que recobre o inteiro domínio da pesquisa social, aquela de guiar a complexidade dos fenômenos em estudo” (CARDANO, 2017, p. 24).

Foram utilizadas também outras fontes, como dados estatísticos do Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgados no final de junho de 2012. O último censo do IBGE revelou a presença de 123.280.172 declarantes católicos, ou seja, 64,63% da população total. Evidenciou-se, ainda, um significativo incremento da presença evangélica nas últimas décadas, com um salto de 6,6% em 1980 para 22,2% da população em geral em 2010. Os batistas são a maior denominação entre o grupo Igrejas Evangélicas de Missão, com 3.723.853. A maior denominação do meio evangélico em geral é a Assembleia de Deus, com 12.314.410 (Censo 2010).

Também houve na última década um acréscimo vigoroso de adeptos do espiritismo kardecista, que passaram de 1,3% em 2000 para 2,02% em 2010. São hoje cerca de 3,8 milhões de seguidores do espiritismo no Brasil, conforme demonstra o Censo das Religiões.

No que se refere à igreja de pertença no município de Cuiabá, 26,33% são de igrejas evangélicas; 58,67% representados pela Igreja Católica e 3,26% de representantes do universo espírita. Diante desses indicadores, faz-se necessário compreender as práticas

de leitura realizadas em suas comunidades de leitores, no nosso caso, as pertencças batista, católica e espírita, dado que a instância religiosa vem se apresentando como um campo importante para a compreensão das práticas efetivas de leitura.

A análise se deu em três instâncias religiosas: a Paróquia São João Bosco, a Igreja Batista Bereana e o Centro Espírita Cuiabá, no município de Cuiabá. A escolha dessas delimitações decorreu do maior contato com os participantes da pesquisa e o acentuado trânsito de pessoas entre elas. O processo de ingresso no universo escolhido teve início em agosto de 2018, quando fizemos o contato prévio com o grupo, bem como agendamos a realização das entrevistas e as demais observações. O trabalho foi concluído em agosto de 2019, totalizando 12 meses de análise.

Com efeito, iniciamos o trabalho fazendo o levantamento das obras mais vendidas no segmento religioso, visitando sites e livrarias para uma compreensão mais adequada do fenômeno a ser estudado. Em seguida, realizamos o levantamento bibliográfico sobre a história da leitura, a partir das contribuições de variados autores e enfoques teóricos. Apropriamo-nos da perspectiva teórica a partir da qual desenvolvemos nosso *corpus* aqui proposto.

Para fazer um registro histórico desses leitores, elaboramos um roteiro de entrevista e questionários, estabelecemos contato com o público a ser examinado, para chegarmos, assim, à reconstituição da memória de suas práticas de leitura.

Assim sendo, em contato com os sujeitos apresentamos a origem do projeto, visitamos e frequentamos as reuniões e missas. Após realizar as visitas e observar *in loco* e delinear o perfil do grupo, sentimos a necessidade de aprofundar na aplicação dos questionários e entrevistas. Para a coleta de dados, seguimos um roteiro previamente elaborado, constando de 14 perguntas. Nessas, buscamos, num primeiro momento, informações sobre dados e perfil socioeconômico: idade, sexo, escolaridade, tempo atuante na comunidade religiosa; e, em segundo, elementos de aproximação com a

literatura cristã, bem como compreender seus interesses, livro e autor marcante, livro lido no momento, escolhas para a leitura e os benefícios decorrentes dela.

Sobre o perfil dos entrevistados têm-se os seguintes dados: do segmento espírita identificamos 16 mulheres e 4 homens; da comunidade católica, 18 mulheres e 2 homens; e da pertença evangélica, 17 mulheres e 3 homens. Quanto à idade predominante, varia entre 25 e 55 anos. No que se refere à escolaridade, 28 têm ensino superior; 10, pós-graduação; 12, ensino médio; e 10, ensino fundamental completo.

Os sujeitos entrevistados se declaram leitores(as). O esforço aqui empreendido buscou recuperar o perfil e os hábitos de leitura de leitores religiosos. Constatamos que a literatura de cunho cristão se faz presente no grupo estudado. Os participantes da pesquisa recorrem à literatura em busca de conforto, apoio espiritual e reforma íntima. Esse tipo de literatura ocupa um lugar especial no contexto dos participantes da pesquisa. Todas as entrevistas foram gravadas por consentimento e, no transcurso delas, procuramos ouvir atentamente a cada um, demonstrando compreensão e interesse, procurando não interferir no relato.

Dentre todos os que fizeram parte da pesquisa, verificamos um número significativo de mulheres envolvidas nas tarefas cristãs. Desse grupo, selecionamos a trajetória de três participantes das instâncias selecionadas, em virtude do envolvimento com as práticas religiosas. Além disso, o processo de escolha dos leitores ficou condicionado inicialmente à disponibilidade e interesse pessoal destes, e à disposição de falar sobre os acontecimentos vividos dentro da instância religiosa, e, especialmente, sobre suas práticas de leitura. Por questões éticas, optamos pela preservação da identidade dos sujeitos participantes; assim, são identificados por nomes fictícios.

São elas: Cristiane, 43 anos; Sandra 55 anos; e Carla 41 anos. Próximas quanto à idade, ao modo de se expressar e ao nível de escolaridade, e também ligadas por suas práticas de leitura, as três são moradoras da zona urbana da Região Metropolitana do Vale

do Rio Cuiabá. Ocupam-se diariamente de trabalhos externos, com exceção de Sandra, que trabalha apenas em casa. São mulheres-leitoras que encontram nas leituras religiosas uma forma de ampliar sua ligação com o universo a que pertencem.

Algumas peculiaridades de seus percursos cooperam significativamente para a compreensão dos meios que as constituem como leitoras. Cristiane cursou Pedagogia e fez especialização em Educação Infantil, Carla cursou Serviço Social, e Sandra concluiu apenas o ensino médio. Para essas mulheres, o espaço religioso tem sido responsável pelo vínculo sistemático com as práticas leitoras. As atividades que desenvolvem em suas comunidades religiosas, de alguma forma, contribuem para a incorporação da disposição para a leitura.

No contexto do segmento espírita há menção à leitura das obras clássicas de Allan Kardec como *O Evangelho segundo o Espiritismo*, *A gênese*, *O céu e o inferno* e *O livro dos espíritos*. Sobre as leituras feitas no momento da pesquisa foram listados 16 títulos, como: *O homem integral*, *Dimensões da verdade* e *Nos bastidores da obsessão*; de Divaldo Pereira Franco. Outros títulos citados foram: *Aruanda*, de Robson Pinheiro; *O preço de ser diferente*, de Mônica de Castro; *Vozes do espírito*, de Carlos Augusto Abranches; *Violetas na janela*, de Vera Lúcia Marinzeck de Carvalho; *As vidas de Chico*, de Marcel Souto Maior; *Ela confiou na vida*, de Zíbia Gasparetto; *Não estamos abandonados*, de Eliana Machado Coelho; *Obsessão e perdão*, de Eliane Macarini; *Frutos do umbral*, de Maria Nazareth Dória; *O fim da escuridão*, de Robson Pinheiro; *Paulo e Estevão, Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho*, *Os mensageiros*, de Chico Xavier e outros.

Muitas das obras listadas são campeãs de vendas no Brasil, como os romances mediúnicos de Zíbia Gasparetto e Vera Lúcia Marinzeck de Carvalho, que são autoras populares lidas por espíritas e não espíritas.

Dentre os livros e autores citados, sobressaem as obras de Chico Xavier. É um dos nomes mais significativos da doutrina espírita, sendo seguido por um número crescente

de leitores brasileiros. Suas produções alcançam um número significativo de títulos. Logo, é um fenômeno cultural, religioso e editorial, tornando-o um dos maiores expoentes do kardecismo.

No caso da leitora selecionada do universo espírita, destacamos o envolvimento da leitura de cunho religioso (literatura espírita), vivenciada por Sandra:

Eu sempre fui ligada ao movimento espírita. Frequento esta casa há quase trinta anos. Todas as tardes de quarta-feira venho para as palestras e trabalho na assistência do passe. É um trabalho que faço com amor. Recentemente tenho frequentado outra casa espírita em função da minha irmã. Sempre se mostrou médium e para acompanhá-la nos estudos mediúnicos venho dar apoio. Daí na segunda-feira frequento a casa que ela escolheu para desenvolver a mediunidade. Lá também dou assistência nos trabalhos de desobsessão. Ao longo desses anos já fiz muitos estudos sistematizados da doutrina espírita. Além do estudo que a casa oferece, há também o Círculo de Leitura, evangelização e curso de passe. Aqui já lemos todas as obras da codificação espírita. As leituras são sempre edificantes e nos servem de aprimoramento moral. Já perdi as contas de tantos romances mediúnicos lidos, sabe? A biblioteca daqui dispõe de muitos títulos e me aprorro deles. (Sandra, 06/11/2018).

Outros livros que também citados tratam de obras voltadas ao estudo da doutrina espírita, como *O Evangelho segundo o Espiritismo*, *A gênese*, *O céu e o inferno* e *O livro dos espíritos*. Frequentar palestras, participar de sessões mediúnicas, desobsessão e atividades de caridade implica em atividades voltadas à reforma íntima a esse público. No excerto a seguir, a entrevistada destaca o estudo da doutrina como importante fator de compreensão da doutrina.

Eu leio muita obra voltada para o estudo da doutrina espírita. Em nossos estudos lemos constantemente as obras de Allan Kardec. Outras obras também fazem parte como *Nosso lar*, *O Evangelho segundo o Espiritismo* e o roteiro sistematizado para compreensão da obra. A leitura das obras espíritas, assim como a obra de Kardec nas reuniões de estudo, constitui verdades fundamentais da doutrina (Sandra 06/11/2018).

Chico Xavier, Divaldo Pereira Franco e Allan Kardec figuram como os principais cânones do movimento espírita. As obras psicografadas com as mais diferentes

composições e classificações (obras mediúnicas, não mediúnicas, romances, poesias, mensagens) viabilizam a seus leitores importante trabalho em torno da cultura espírita.

A entrevista realizada com Sandra mostra que ela é uma leitora assídua de temas ligados ao espiritismo; além de se dedicar ao trabalho doméstico, dedica especial atenção ao conjunto de atividades de passe, desobsessão, grupo de estudo, atendimento fraterno. Segundo Sandra, as leituras de literatura espírita são indispensáveis e edificantes.

Dentre os livros lidos pelos evangélicos e católicos sobressaem inúmeros textos. Como já referido, segundo dados apontados pela pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, a Bíblia é, no mundo cristão, o livro mais lido. De modo geral, os membros de todas as religiões, sejam católicos ou evangélicos, em suas diversas ramificações, seguem os preceitos ditados por ela. Do universo pesquisado, nove leitores(as) do segmento católico e oito do segmento evangélico destacaram a Bíblia como livro marcante. Cristiane, por exemplo, é uma leitora assídua da Bíblia. Afirma ler com frequência e destaca as Escrituras Sagradas como tarefa obrigatória:

Eu leio frequentemente a Bíblia. A Bíblia eu leio todos os dias. Todos os dias eu medito, fecho ela, peço a Deus para se manifestar através da palavra. Tenho muita fé em Deus. Todos os dias eu leio! Quando eu me levanto e quando vou dormir. Ingressei cedo na igreja. Meus pais pertenciam a uma outra religião. Depois nos tornamos da Igreja Batista. Desde os 17 anos sou fiel a minha doutrina. Sempre senti um intenso desejo vocacional e uma paixão pelo estudo da Bíblia. Meu desejo era de fazer o curso de Teologia, no entanto, optei pelo curso de Pedagogia. Sempre tive o desejo de ser missionária para me dedicar à implantação de novas igrejas, priorizar atenção dada aos ministérios de educação religiosa. Já casada, não tive a oportunidade de seguir minha vocação. A descoberta e paixão com crianças e adolescentes provocada pelo curso de Pedagogia me levaram a dedicar meu tempo à escola dominical aqui da minha comunidade. Tenho dedicado meu tempo com os ensinamentos bíblicos junto a esse público. O meu envolvimento com a escola dominical tem se tornado base em minha formação. Estou lendo sempre até porque necessito aplicar os conhecimentos junto às crianças e jovens da escolinha dominical (Cristiane, 20/11/2018).

Sua trajetória tem sido marcada pela religiosidade da família e seu envolvimento com a escola dominical. Tem recorrido à leitura intensiva da Bíblia e, além do livro sagrado, lê outros livros da esfera religiosa, como os de oração e de devoções diárias. Quanto à leitura integral da Bíblia, diz que é motivada unicamente pela fé: “Todos os dias eu medito, fecho ela, peço a Deus para se manifestar através da palavra. Tenho muita fé em Deus”. Desse modo, Cristiane distingue o ato de ler motivado pela fé, que se relaciona aos ensinamentos da escola dominical, que ocorre de modo a auxiliar crianças e jovens quanto aos preceitos religiosos.

Sobre as leituras realizadas durante a aplicação da entrevista, foram mencionados 12 títulos, dentre eles: *Debaixo de suas asas*, de Ângela Valadão Cintra; *Correndo para Jesus*, de Ana Paula Valadão Bessa; *O poder das palavras*, do Pr. Márcio Valadão; *Graça, 365 bênçãos*, de Max Lucado; *Cristianismo puro e simples*, de C.S. Lewis; *O significado do casamento*, de Timothy Keller; *Em busca de Deus*, de John Piper; *Jesus todo dia*, de Gabriela Rocha; *Casados e felizes*, de Hernandes Dias Lopes; *Nada pode calar uma mulher de fé*, de Eyshila Santos e *O que todo professor da escola dominical deve saber*, de Elmer L. Towns.

Em relação ao contexto católico, a *Bíblia* configura-se roteiro de leitura seguida pelos frequentadores da Paróquia São João Bosco. Foram mencionados por 10 leitores os seguintes títulos lidos durante a pesquisa: *Ágape* e *Philia*, ambos do Pe. Marcelo Rossi; *Tempo de esperas*, *Quem me roubou de mim?* e *Mulheres de aço e de flores*, do Pe. Fábio de Melo; *Batalha espiritual entre anjos e demônios*, *Combate espiritual no dia a dia*, do Pe. Reginaldo Manzotti, *O sorriso de Deus*, do Papa Francisco; *A força da oração*, de Anselm Grün; *Jesus e as mulheres*, de Françoise Gange; *O dízimo e a catequese*, de Ana Maria Oleniki e *Rezar com os salmos*, de Bruno Carneiro Lima.

Também chama atenção a leitura de obras dos padres Marcelo Rossi, Fábio de Melo e Reginaldo Manzotti, agentes religiosos, que inclusive fazem parte do rol desse novo ciclo de sacerdotes, artistas e escritores. Neste caso, as obras dos três clérigos ganham

visibilidade estatística. Livros como *Ágape*, *Tempos de esperas* e *Batalha espiritual entre anjos e demônios* integram as listas dos livros mais vendidos. São agentes que ajudam a alavancar as vendas e conquistar leitores.

A leitora Carla, que professa a religião católica e atua como ministra de eucaristia há algum tempo, assim fala de seu envolvimento com os preceitos religiosos:

Cresci nessa região e minha família sempre frequentou a paróquia daqui. Estudei em escola confessional e fiz minha primeira comunhão aqui na paróquia. Sempre me envolvi com as tarefas aqui da comunidade, e acho que sempre tive uma inclinação religiosa. Certa vez, o padre me convidou para fazer a leitura do folheto dominical. Fiz um pouco temerosa, mas comecei a ler, né? Aí eu comecei a participar assiduamente ajudando a celebrar a missa. Enquanto católica, me vejo procurando dar o melhor para mim e para Deus. Quando li o livro *Ágape*, ajudou bastante a pensar e lidar com as necessidades dos fiéis daqui, mudou completamente meu jeito de compreender o mundo. Sabe, tem muita gente que vem aqui com problemas existenciais, com depressão, por exemplo, aí eu penso: que isso é falta de Deus na vida das pessoas. Leio sempre livros religiosos até porque acho que eles nos estimulam a ser fortes, sabe, nos dá forças para enfrentar as adversidades de vida. Eu sou assim: quando estou lendo um livro religioso, ou até mesmo a Bíblia, procuro tirar aprendizado. Para mim é uma coisa a mais que aprendi e o contato com essa ou aquela leitura me ensina outras coisas (Carla, 29/11/2018).

Ao todo, foram identificados 38 títulos lidos durante a pesquisa, sendo a maioria expressiva desses materiais pertencente à esfera religiosa, seguida de poucas menções a Machado de Assis e J.R.R. Tolkien. Nesse sentido, um aspecto importante sobre o predomínio de obras de cunho religioso refere-se à formação do gosto para esse público leitor. Além da Bíblia, Cristiane e Carla leem outros livros cristãos e têm contato com outros materiais produzidos para desempenhar suas funções junto à comunidade. Relataram, também, que as comunidades religiosas estimulam a participação de cursos para estudo bíblico, da doutrina kardecista e outros materiais complementares. Em tais espaços, essas mulheres desenvolvem a familiaridade de falar e/ou ler em público e outras atividades.

O que se pode observar nesses contextos é que as entrevistadas assumem uma identidade leitora. As três entrevistadas citaram obras de cunho religioso como o seu maior interesse de leitura.

Os resultados da pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*, em sua 4ª edição, demonstram que 59% de pessoas do universo feminino leram um livro ou parte de um livro nos três meses anteriores ao levantamento.

As trajetórias de Cristiane, Sandra e Carla indicam complexas relações que necessitam ser contempladas no estudo das práticas de leitura, contribuindo para a constituição de novas percepções vinculadas à cultura do escrito no universo religioso. A partir das especificidades dessa comunidade de leitores, foi analisada a relação entre práticas de leitura, estratégias de acesso ao texto impresso e sentidos a ele atribuídos. Foi possível identificar que as práticas de leitura desses (as) leitores (as) se relacionam aos esquemas das experiências que compõem suas trajetórias, pressupondo participação e identificação com o texto baseadas na experiência cotidiana passada ou presente.

Os dados apresentados permitem afirmar que o número significativo de obras e outros textos religiosos mencionados pelos sujeitos analisados evidencia a importância do papel das instâncias religiosas nas práticas leitoras. Em nosso estudo, evidenciou-se a religiosidade como uma das agências de letramento.

Subjacente à questão do interesse crescente pelos livros religiosos, de um modo geral, os entrevistados buscam encontrar nessas leituras uma resposta para resolução de problemas pessoais, aconselhamento, orientação para a vida, reforma íntima, cura para ansiedade, estresse, depressão e outros problemas relacionados à esfera emocional e/ou espiritual. Do universo entrevistado, uma parte significativa respondeu que os livros mencionados trouxeram respostas para sua vida prática. Os livros lidos contribuíram, prioritariamente, para o crescimento pessoal, relacionamento com as pessoas e dentro da família, cura emocional. Tal temática aparece com frequência neste estudo.

Os títulos citados, conforme os entrevistados, destacam como principais temas: espiritualidade, batalha espiritual, família, o papel da mulher, cura interior. A literatura cristã implica sempre referência à Bíblia. Apresenta-se com o texto por excelência da fé cristã, ao mesmo tempo em que destaca alguns leitores como narrativa de superação, conhecimento, de recomeços e desafios. Do ideário espírita, sobressaem as obras básicas de Allan Kardec objetivando conexão com o além.

A maior parte dos entrevistados apontou como motivadora para a leitura a indicação vinda de um amigo, de um líder ou de um familiar. Do universo pesquisado, uma parte significativa respondeu que os livros mencionados trouxeram respostas para seus questionamentos.

A vivência religiosa do grupo selecionado se prende ao dever e valoriza a fé como resposta para os dilemas da contemporaneidade. O interesse pela leitura de cunho religioso é motivado pela busca de se compreender as atribulações da vida. Destacamos, na pesquisa de campo empreendida, que a literatura cristã se faz presente entre os participantes e que ela oferece instrumentos para o autoconhecimento. Além disso, segundo os informantes, contribui para minimizar a angústia diante dos problemas.

Na conclusão deste estudo, o que se pode compreender é que a História Cultural trouxe significativas contribuições para se encarar a leitura como uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos, conforme destaca Chartier. Na inter-relação da leitura e formação do leitor está implícita a construção da identidade, aspecto relevante na elaboração deste estudo. Nesse contexto, observamos que os sujeitos formam a sua identidade leitora a partir das representações que fazem do mundo e de como se apropriam dos seus objetos de leitura. Todos esses pressupostos discutidos foram de extrema relevância para que pudéssemos entender as práticas de leitura dos(as) leitores(as) pertencentes ao universo religioso.

Por essa razão, abordar o exercício de ler sob o viés da História e da Sociologia da Leitura foi de muita importância para se constatar que os grupos religiosos analisados apresentam uma diversidade de comportamentos e atitudes em relação ao assunto. Assim, a prática de leitura desses sujeitos-leitores confirma o pensamento de Chartier (2001) quando ele considera que cada apropriação apresenta seus recursos e suas práticas, vinculados à identidade sócio-histórica de cada leitor.

Referências

- ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.
- CADARNO, Mario. *Manual de pesquisa qualitativa: a contribuição da teoria da argumentação*. Petrópolis, RJ: 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da UnB, 1999.
- CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Ática, 1998. V. 1 e 2.
- CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2001.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. História das culturas do escrito: tendências e possibilidades de pesquisa. In: MARINHO, Marildes; CARVALHO, Gilcinei Teodoro (orgs.). *Cultura escrita e letramento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira et al. (orgs.) *História da cultura escrita: séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- HAMESSE, Jacqueline. O modelo escolástico da leitura. In: CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Ática, 1998. V. 1.
- INSTITUTO PRÓ-LIVRO (coord.). *Retratos da Leitura no Brasil*. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2016.
- LEONEL, João. *História da leitura e protestantismo brasileiro*. São Paulo: Paulinas, 2010.

LYONS, Martyn. Os novos leitores do século XIX: mulheres, crianças, operários. In. CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. *História da leitura no mundo Ocidental*. São Paulo: Ática, 1998. V. 2.

SILVA, Sandra Batista de Araujo; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Práticas religiosas pentecostais e processos de inserção na cultura escrita (Pernambuco, 1950–1970). In. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira et al. (orgs.) *História da cultura escrita: séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

A lâmpada de Deus e o aberto perigo:
Riobaldo entre a afirmação, a negação e a dúvida

God's light bulb and the open danger:
Riobaldo amidst affirmation, negation, and doubt

Claudia Campos Soares

Doutora em Literatura Brasileira pela
Universidade de São Paulo. Professora da
Universidade Federal de Minas Gerais,
Brasil.

claudiasoares3107@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7192-5092>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 23/09/2020

Resumo

O ex-jagunço Riobaldo, narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*, é um homem angustiado, perturbado por lembranças de um passado que não consegue compreender. Riobaldo gostaria de encontrar na religião um sistema explicativo capaz de dar significado ao vivido. Para isso, ele busca sentidos últimos, certezas absolutas; ou, em suas palavras: a “lâmpada de Deus, a lisa e real verdade”. Entretanto, ao refletir sobre o assunto, leva tão longe seus questionamentos que acaba por colocar sob suspeição os próprios princípios religiosos que gostaria de afirmar. Os enunciados afirmativos são sempre seguidos por sua problematização, ou até mesmo por sua negação, para, logo adiante, voltarem à cena, reafirmados. Assim, tudo termina na ambiguidade, no impasse, na impossibilidade, enfim, do estabelecimento de qualquer sentido final apaziguador.

Palavras chave: Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Religião. Desejo de certeza. Impossibilidade do sentido final.

Abstract

Riobaldo, former “jagunço” and protagonist-narrator of Grande sertão: veredas, is an anguished man disturbed by memories of a past that he cannot understand. Riobaldo would like to find in religion an explanatory system which could make sense of his life experiences. It is to cope with them that he seeks ultimate senses, absolute truths, or, in his own words: “God’s light bulb, the smooth and actual truth”. However, reflecting upon this matter, he takes his inquiries so far as to end up doubting the very religious principles he was hoping to assert. His affirmative statements are always followed by their problematization, or even their negation, only to be brought back reaffirmed later on. So, everything ends up in ambiguity, in impasse, briefly, in the impossibility of establishing any soothing ultimate sense.

Keywords: Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Religion. Wish for certainty. Impossibility of an ultimate sense.

Desde as primeiras páginas de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, o narrador-protagonista do livro, afirma que religião é um assunto do seu interesse. Num momento em que fala do seu gosto pela leitura (“apreço um bom livro”), assim enuncia suas preferências: “ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo [...] São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo...” (ROSA, 2006, p. 14–15).¹ A relevância que a religião tem para Riobaldo, entretanto, vai muito além do interesse pelas “proveitosas” vidas de santos. Para ele, trata-se de uma questão tão importante que deveria merecer mais atenção e uma ação efetiva e contundente por parte da sociedade:

Às vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo sofrimento se espaiava em Deus, dado logo, até à hora de cada uma morte cantar. (14)

Em outro momento, afirma:

Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos, até os pássaros e bichos vinham bisar. Senhor imagina? Gente sã valente, querendo só o Céu, finalizando. (59)

A religião é uma questão tão importante para o ex-jagunço porque ele gostaria de encontrar nela um sistema explicativo capaz de dar conta das experiências extremamente perturbadoras que viveu no passado e cujo significado, ainda hoje, na velhice, lhe escapa. A inquietação que isso provoca leva-o a contar sua história ao “doutor”, seu interlocutor implícito, esperando que venha dele algum esclarecimento. É o que percebe, por exemplo, neste trecho do livro: “O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço,

¹ De agora em diante, as referências ao romance de Guimarães Rosa serão indicadas no texto somente pelo(s) número(s) de página da edição referida.

por tanto.” (25). E neste outro trecho, afirma: “o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.” (100).

Sobre sua demanda de sentido, afirma Riobaldo num trecho muito conhecido do livro:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. (100)

Riobaldo quer “decifrar” nada menos que o sentido da vida, a “matéria vertente”.² Ele gostaria de entender a “lógica” própria da travessia, os motores de funcionamento da vida humana no mundo. Compreendendo o sentido das “coisas que são importantes”, poderia compreender também a sua própria travessia.

O ex-jagunço procura certezas, explicações definitivas, sentidos finais. Ele busca, como afirma em outro momento, “a lâmpada de Deus, a lisa e real verdade” (343). Ou o “significado transcendental”, para utilizar um termo de Jacques Derrida (2005, p. 232). Como discuti em outro trabalho, “O ex-jagunço tem muito daquele homem ocidental de que falou Derrida, aquele que sonha ‘a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo’.” (SOARES, 2014, p. 184). Essa presença, o fundamento tranquilizador, permite que “a angústia seja dominada” (DERRIDA, 2005, 231). E é isso, justamente, o que Riobaldo busca nas religiões: ele espera que advenha daí a resposta definitiva para as questões cujo sentido não alcança. É, mais uma vez, nas primeiras páginas do livro, que ele afirma:

O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! (16)

² A *matéria*, o corpo de que são constituídos os seres humanos, *verte*, ou seja, cumpre uma trajetória no tempo antes de perecer.

A religião “sara da loucura” porque empresta sentido ao que parece absurdo e perturbador e, assim, pode aplacar a angústia. Riobaldo gostaria de, por meio dos preceitos que ela oferece, alcançar o significado definitivo; vale dizer, encontrar, para os acontecimentos desconcertantes da sua trajetória, alguma “lógica”, ainda que obscura e difícil de ser atingida – pois, como um enigma, precisa ser “decifrada”. Mesmo que não a compreenda, a certeza da sua existência lhe traria a tranquilidade que busca: “existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar.” (484).

Um sistema explicativo capaz de conferir sentido à experiência é, exatamente, o que oferecem as religiões, segundo Freud. Elas ajudam a tornar “suportável o desamparo humano”, assim explicado por ele:

[...] para o indivíduo, a vida é difícil de suportar. A civilização de que participa impõe-lhe uma certa quantidade de privação, e outros homens lhe trazem outro tanto de sofrimento, seja apesar dos preceitos de sua civilização, seja por causa das imperfeições dela. A isso se acrescentam os danos que a natureza indomada – o que ele chama de Destino – lhe inflige. Poder-se-ia supor que essa condição das coisas resultaria num permanente estado de ansiosa expectativa presente nele e em grave prejuízo a seu narcisismo natural. Já sabemos como o indivíduo reage aos danos que a civilização e os outros homens lhe infligem: desenvolve um grau correspondente de resistência aos regulamentos da civilização e de hostilidade para com ela. Mas, como se defende ele contra os poderes superiores da natureza, do Destino, que o ameaçam da mesma forma que a tudo mais? (FREUD, 2010, p. 54).

Responder a esse desamparo, para o psicanalista, é o que fazem as religiões. Elas asseguram que:

[...] tudo o que acontece no mundo é a realização dos propósitos de uma inteligência superior que, mesmo por caminhos e descaminhos difíceis de entender, acaba por guiar tudo para o bem, ou seja, para a nossa satisfação. Acima de cada um de nós vela uma Providência bondosa, apenas aparentemente severa, que não permite que nos tornemos o juguete de forças naturais poderosas e implacáveis. (61)

É justamente o que Riobaldo busca nelas, como ele mesmo o diz, em palavras que ecoam as de Freud acima transcritas:

[...] um [...] doutor rapaz, que explorava as pedras turmalinas no vale do Araçuaí, discorreu me dizendo que [...] Deus não há. Estremeço. Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim dá certo. Mas, se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantoada [...] (60)

A ideia de um mundo de onde Deus está ausente horroriza Riobaldo porque, sem ele, a travessia humana no mundo não faria sentido, a experiência (e o sofrimento a ela inerente) seria “burra”, e o ser humano estaria preso no “vai-vem”, no movimento repetitivo, sem progressão, absurdo, enfim. O ex-jagunço tem muita dificuldade em aceitar que sua travessia se reduza a isso, daí sua necessidade de afirmar a existência de Deus: “Travessia, Deus no meio.” (309).

Precisa, mas não consegue. Riobaldo não é, propriamente, um homem de fé, compreendendo-se o termo como uma total confiança na existência de Deus, ainda que não haja evidência que a comprove. Ao contrário, ele tem muitas dúvidas. O que parece motivar sua grande preocupação com questões religiosas é, principalmente, uma necessidade das certezas que, acredita, a religião – ou as religiões – poderia(m) lhe oferecer. Afirma ele:

Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, pra mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. (16)

No apelo a essa multiplicidade de religiões, revela-se a intensidade do afã de Riobaldo em reduzir a existência a um sistema explicativo que justifique os caminhos

tortuosos da sua travessia e lhe traga a tranquilidade almejada. Mas o próprio fato de recorrer a várias delas indica que nenhuma satisfaz o seu desejo de certeza, nenhuma dá a ele a tranquilidade que busca. E o acúmulo também não preenche a falta. É o que confirma a reflexão que fecha o parágrafo: “Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório.” (16).

A busca de certezas do ex-jagunço é, como se vê, contraposta à consciência da impossibilidade de encontrá-las. Isso porque Riobaldo assume uma postura de dúvida sistemática diante de todos os assuntos. Ele examina, com atenção e cuidado, detalhadamente, diversos aspectos das questões que o preocupam; explora várias possibilidades explicativas considerando e refletindo sobre opiniões alheias e situações empíricas e nunca se detém perante “verdades” estabelecidas. Ironicamente, isso acaba impedindo que ele alcance o objetivo de que sua reflexão deveria ser o instrumento. Essa postura problematizadora – que, lembremos, ele assume em sua busca de compreender “a matéria vertente” – leva-o a desqualificar as verdades que gostaria de encontrar. Riobaldo quer entender, então questiona. Entretanto, ele leva tão longe seus questionamentos que acaba por invalidar as próprias “verdades” em que gostaria de se apoiar. Daí que só chegue a “verdades” provisórias.

Vejamos, por exemplo, sua posição em relação a certas concepções de Quelemém, amigo e espécie de guia espiritual do ex-jagunço. Foi aquele a quem mais tarde Riobaldo passou a chamar de compadre e quem consolou e apoiou o já então ex-jagunço, por ocasião da terrível perda que sofreu na batalha do Paredão. Depois de finda a guerra, Riobaldo procurou Zé Bebelo, e esse lhe disse conhecer a pessoa de quem seu ex-professor precisava naquele momento, e instou-o a procurar Quelemém. Riobaldo seguiu o conselho do antigo aluno e foi realmente um conforto para ele o encontro com o futuro compadre:

Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar. [...] Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira.

Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência – calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. (607)

Riobaldo passa a nutrir por Quelemém, a partir de então, grande afeto, admiração e confiança. Discute sempre as questões que o perturbam com o compadre. O ex-jagunço se refere às palavras do seu conselheiro espiritual como ensinamentos: “tenho de relatar um importante *ensino* que recebi do compadre meu Quelemém.” (153); e verifica com ele a validade das opiniões que tem ou que ouve de terceiros: “*Confiro* com Compadre Quelemém” (22). Isso porque “Quelemém nunca fala vazio” (23) e “está certo sempre” (150).

Entretanto, nem a ele Riobaldo deixa de questionar eventualmente. Discuti a questão em outra ocasião nos seguintes termos:

[...] o ex-jagunço relata a conversa que teve com o compadre a respeito de dois casos: o do valentão Aleixo e seus filhos e do menino Valtei e seus pais. O primeiro personagem, apesar de ser o “homem de maiores ruindades calmas que já se viu”,³ era “afamilhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito.” (p. 12).⁴ A certa altura da vida, os filhos do Aleixo foram ficando todos cegos, o que provocou uma transformação profunda no comportamento do pai, que, desde então, “demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. (p. 12) Riobaldo se indigna diante dessa posição do ex-valentão, questionando: “Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menininhos tinham?!” E prossegue: “Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar [...]” (p.13). Na segunda história, os pais se transformam em direção oposta: de tanto castigarem o filho Valtei, “gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua

³ Quando fala em “ruindades calmas”, Riobaldo as atribui a quem impinge sofrimento a outrem agindo com frieza, não movido pela emoção, o que torna suas ações ainda mais condenáveis. Como o Hermógenes, que, além disso, tem um prazer sádico com o sofrimento que provoca: “Mas o Hermógenes era fel dormido, flagelo com frieza. [...] Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo.” (170).

⁴ Afirma Riobaldo, quando introduz a história do Aleixo: “Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses.” (10–11).

natureza” (p.13), Pedro Pindó e a mulher “se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom.” Riobaldo, que se apieda do sofrimento do menino (“Ah, mas, acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho [...]”), obtém de Quelemém uma explicação que segue o mesmo raciocínio da anterior: O menino “devia, em balanço, terríveis perversidades. Alma dele estava no breu. [...] E, agora, pagava.” Riobaldo, entretanto, conclui a narração das duas histórias com a seguinte consideração: “e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também”. (SOARES, 2017, p.14).⁵

Como se vê, nem as palavras daquele a quem considera um sábio sossegam Riobaldo. É ele mesmo quem afirma, em outra ocasião: “Às vezes não aceito nem a explicação do Compadre meu Quelemém; que acho que alguma coisa falta.” (312). Mais um momento em que isso se dá a ver: depois de relatar ao doutor o encontro com Diadorim [que, àquela altura, era somente o “Menino”] às margens do São Francisco, pergunta Riobaldo:

Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda. Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele?⁶ De Deus, do demo? Por duas, por uma, isto que eu vivo pergunta de saber, *nem o compadre meu Quelemém não me ensina*. (109, grifo meu)

Quelemém não pode responder tudo. Mesmo porque nenhuma resposta satisfaz o ex-jagunço. Sua postura de questionamento sistemático não permite que nenhuma certeza se mantenha por muito tempo. Voltando a um trecho discutido anteriormente, logo após enunciar que é fugaz o conforto que encontra nas diversas religiões a que recorre

⁵ As páginas citadas no trecho transcrito são as mesmas da edição utilizada neste texto.

⁶ A coragem de Diadorim impressionou muito Riobaldo. Seu novo companheiro não tinha medo de atravessar o rio, embora, como ele, não soubesse nadar. Diadorim também não se acovardou diante do intruso que apareceu de repente do outro lado do rio e demonstrou interesse sexual nos dois meninos/jovens [segundo Riobaldo, ele, pelo menos, tinha por volta de 14 anos].

(“Bebo água de todo rio. [...] Tudo me quieta [...]. Mas é só muito provisório”), ele volta a afirmar a “virtude de poder” das orações:

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. [...] E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (16)

Como observou Derrida, “a coerência na contradição exprime a força de um desejo” (2005, p.230–231): no caso de Riobaldo, o do “significado transcendental”, o “signo que dará significação a todos os outros” (EAGLETON, 1997, p. 180), aquele que lhe permitirá compreender a lógica própria da travessia e dar sentido à experiência vivida.

Dentro dessa ordem mais ampla que o ex-jagunço busca para explicar o mundo, ressaltam algumas questões particulares bem específicas. Como as que subjazem a sua necessidade de obter uma resposta definitiva para a questão da existência ou não do demônio.

O assunto aparece logo nas primeiras palavras do livro, na figura do “bezerro erroso” que, “por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa.” Tendo “cara de gente”, tinha também “cara de cão”, o que fez com que os moradores do lugar “determinassem”: “era o demo” (7). O “demo” será assunto de grande destaque também nas próximas páginas de *Grande sertão: veredas* – e no livro inteiro, na verdade.

Como sabemos, Riobaldo foi jagunço. Chegou a ser um grande chefe de bando. Como tal, praticou ações que, à luz das suas “leituras proveitosas”, seriam altamente reprováveis: ele estuprou mulheres, perpetrou diversas formas de violência e, inclusive, matou pessoas, muitas pessoas. A culpa e o medo da punição pelos crimes e pecados cometidos levam-no a fazer esta afirmação: “E, mesmo, quem de si de ser jagunço se

entrete, já é por alguma competência entrante do demônio.” (10). Em outro momento, diz o que se segue:

Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço – criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupihando. [...] A gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção? (220–221)

Agora velho, “já caminhando para nãoezas”, como afirma outro personagem rosiano em situação, em parte, semelhante,⁷ se preocupa com as consequências da vida que viveu para o seu destino além morte. Tanto que, conforme ele mesmo, “me confessei com sete padres, acertei sete absolvições. No meio da noite eu acordo e pelejo para rezar.” (64). Confessar só uma vez não foi o suficiente para Riobaldo. Nem duas, nem três, nem quatro... Talvez nem sete, pois ele, mesmo depois de todas as confissões e absolvições, continua falando no assunto. E ainda acorda no meio da noite e tenta rezar. O problema não se resolveu para ele, que nunca consegue alcançar a busca certa tranquilizadora.

⁷ Palavras de outro personagem rosiano em situação, em parte, semelhante. (ROSA, 1994, p. 463). Trata-se do fazendeiro do conto “Luas de mel”, que, como Riobaldo, também se envolveu nas lutas sertanejas e, mais tarde, se retirou do ambiente de violência. Agora, na velhice, vivem ambos uma vida pacata, mas estão sempre prontos para, se for o caso, voltarem ao velho ofício. Em “Luas de mel”, na pacata fazenda sertaneja, rapidamente se arma um pequeno exército – composto pelo filho, pelo capataz e por trabalhadores, “a horas competentes, homens de possibilidade” (ROSA, 1994, p. 464) – porque se anuncia, para um futuro breve, um combate contra um inimigo do amigo do fazendeiro. A mesma estrutura está presente em *Grande sertão: veredas*. Riobaldo afirma que “nem por isso [por estar velho e há muito tempo afastado da jagunçagem] não dou por baixa minha competência, num fogo-e-ferro. A ver. Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai, se, se! É na boca do trabuco: é no té-retê-retém... E sozinhozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei coloquei redor meu minha gente. Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – meeiro meu – é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa – este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduá-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e antes esses desrodeamos... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfrêdo, Jesualdo, o Néelson e João Concliz. Uns outros. O Triol... E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteamento em paz, exp’rimentem ver.” (24).

Demonstra-o também o fato de Riobaldo tentar, mas não conseguir mudar de assunto. O segundo parágrafo do livro assim se inicia: “Do demo? Não glosso.” (8). Depois disso, o ex-jagunço passa as páginas seguintes glosando o mote do demo. E, no vigésimo terceiro parágrafo, ainda está tentando não falar mais nesse assunto: “Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém [...]” (24), e continua falando daquilo de que não queria falar.

Em relação a esse assunto que ele gostaria de não abordar, percebemos que o desejo de Riobaldo, mais do que de saber a verdade sobre a existência do demônio, é de negá-la. Ou melhor, ele espera que a verdade seja que ele não exista. Demonstra-o o fato de ele, recorrentemente, negar a existência do “demo”. Afirma ele:

[...] o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assidado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... (10)

Como se vê, Riobaldo afirma que o diabo não tem existência própria, que ele é parte integrante da existência humana,⁸ mas parece ter muita necessidade da confirmação do seu interlocutor-ouvinte. E enfatiza que espera, “encarecido”, uma resposta franca, pelo que ficaria muito grato. Vale observar, entretanto, que, embora ele diga que espera sinceridade, na verdade sua expectativa é de que o doutor lhe dê uma resposta negativa,

⁸ Em outro momento, o ex-jagunço afirma que é fácil encontrar os “crespos do homem” dentro de si: “para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade!” (46).

uma vez que seu hóspede, que é “assisado e instruído”, não acreditaria em uma “superstição parva” (48), de um povo “prascóvio” (7).

Importa chamar a atenção também para o fato de Riobaldo dizer que o motivo de questionar o doutor sobre a existência do demo, “solto por si, cidadão”, é de seu interesse particular: “Este caso [...] é de minha certa importância.”, afirma ele no trecho transcrito anteriormente. E reivindica especial autoridade sobre o assunto: “Alguém devia de ver, então era eu mesmo [...]”. Riobaldo sugere, portanto, que tem informações privilegiadas e seguras a esse respeito e, por isso, o que diz tem especial valor. Afirma também que preferiria que assim não fosse, que não tivesse essas informações: “Tomara não fosse [...]”. Interessa ainda ressaltar, em relação ao trecho em questão, que a confirmação que o doutor deu a Riobaldo, de que o diabo não existe, trouxe ao ex-jagunço uma “aragem de descanso”. A essa altura, ainda não sabemos o porquê dessas afirmações, mas já fica evidente que negar a existência do demônio é muito importante para Riobaldo.

Na medida em que a narrativa progride, a necessidade de certeza de que o diabo não existe é reiteradamente confirmada por Riobaldo. Na sua opinião, a questão é de tal gravidade que deveria ser de responsabilidade, inclusive, governamental:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (14)

Riobaldo deseja tão intensamente uma certeza a esse respeito que chega a pensar que o poder público devia se responsabilizar por dirimir as dúvidas e dar a resposta final, definitiva, inquestionável (com “valor de lei”) de que o diabo não existe. Assim, “fechando o definitivo a noção”, “davam tranquilidade boa à gente”.

Riobaldo mesmo sabe, entretanto, que essa possibilidade não existe. Ele reconhece que uma questão dessa natureza não pode ser da alçada do governo. É o que afirma logo a seguir:

Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr ideias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. (14)

Riobaldo sabe da distância entre seu desejo de certeza e a possibilidade de que ele se concretize. Como ele mesmo enuncia, o “Governo” não tem como promover um evento como esse, para tratar de questões religiosas. Suas atribuições, múltiplas, são de ordem prática, concernentes ao mundo profano (o “safado comum”). O “Governo” não tem como se dedicar a solucionar problemas transcendentais.

Toda essa angústia, porém, não decorre somente do fato de Riobaldo ter sido jagunço. Ele não é atormentado apenas por essas culpas. Há um outro motivo, provavelmente ainda mais grave, para tal preocupação. O ex-jagunço pode ter, num certo momento da sua juventude, feito um pacto com o demônio. Ou, pelo menos, decidiu fazê-lo, e tomou as providências necessárias para tal, seguindo as normas sertanejas do ritual macabro. Assim, pode ter comprometido irremediavelmente sua alma.

Riobaldo tem muitas evidências de que tenha realmente feito o acordo do qual nenhuma absolvição poderia salvá-lo – nem mesmo sete. Depois de invocar o diabo à meia-noite, numa encruzilhada das Veredas Mortas/Tortas, tornou-se chefe do bando e realizou grandes feitos, como a travessia do Liso do Sussuarão e a vitória na guerra contra o Hermógenes. No entanto, o ritual do pacto não ocorreu exatamente como preveem as regras sertanejas. Não no que concerne à outra parte interessada. Enquanto as lendas do sertão dão conta de que, por ocasião do estabelecimento do pacto, coisas extraordinárias aconteceriam,⁹ no caso de Riobaldo, nada aconteceu que pudesse comprovar que um

⁹ Nas palavras de Riobaldo: “Se sendo [se o pacto se dá], há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de

acordo com o sobrenatural estivesse ali sendo selado. Daí que o ex-jagunço não tenha certeza de que tenha mesmo vendido sua alma ao demônio. Não tem certeza nem mesmo da sua existência, uma vez que ele não apareceu para validar o acordo. Mas também não tem certeza do contrário, como se revela no paradoxo que formula nestes termos: “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido.” (422).

Em alguns momentos, o ex-jagunço acha possível que esteja com a alma comprometida, e o fato de o diabo não ter comparecido na noite fatídica não seria prova irrefutável de que sua decisão e os atos que realizou para colocá-la em prática não teriam validade:

[...] o senhor me dê o lícito: que, ou então – será que pode também ser que tudo é mais passado revolvido remoto, no profundo, mais crônico: que, quando um tem noção de resolver a vender a alma sua, que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; e a pessoa sujeita está só é certificando o regular dalgum velho trato – que já se vendeu aos poucos, faz tempo? (40)

Entretanto, também existe a possibilidade de que não tenha havido pacto algum. Se o diabo não apareceu pode ser que ele não exista mesmo. Nesse caso, Riobaldo não poderia ter-lhe vendido sua alma:

[...] o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (39).¹⁰

leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma!” (48).

¹⁰ Outro argumento que usa, em outro momento, em favor da impossibilidade de ter havido o pacto: “Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal. Posso vender essas boas terras, daí de entre as Veredas-Quatro – que são dum senhor Almirante, que reside na capital federal? Posso algum!? [...] Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres.” (25). Ele, entretanto, continua precisando muito da confirmação do doutor.

Riobaldo ainda apresenta outras duas possibilidades:

[...] quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do Outro? (40)

Como se vê, apesar do seu desejo de certeza, o ex-jagunço não encontra respostas definitivas para a questão da existência do diabo nem para a da validade do pacto, pois apresenta um argumento em favor da tese que gostaria que fosse verdadeira e, logo a seguir, apresenta outros três que a problematizam. Isso não impede, entretanto, que esteja sempre voltando à primeira posição.

Esse é um procedimento narrativo que percorre todo o livro:¹¹ Riobaldo faz, a princípio, uma afirmação – que, geralmente, coincide com o seu desejo – e, depois, a problematiza. E costuma voltar a firmá-la adiante. É o que ocorre, mais uma vez, num trecho do livro anteriormente transcrito, onde ele afirma que, só por ter sido jagunço, já estaria comprometido com o demoníaco: “E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio.” O que vem logo a seguir a essa afirmação, entretanto, lança dúvidas sobre a validade do afirmado: “Será não? Será?” (10) Riobaldo afirma e depois se pergunta pela validade daquilo que afirmou. E faz isso de duas maneiras: a primeira pergunta é feita na forma negativa (“Será não?” – vale dizer, será que não é isso? Será que estou enganado?); e a outra não tem o advérbio de negação (“Será?” – ou: seria isso mesmo? “Quem de si de ser jagunço se entrete” já seria sim “entrante do demônio?”). Temos, portanto, uma afirmação, seguida de uma dúvida – formulada de duas formas diferentes – sobre a validade do afirmado. Às duas maneiras de formular a mesma pergunta não se segue nenhuma resposta, e a questão permanece em aberto. Até ser

¹¹ E não somente no que se refere ao tratamento da religião, em geral, e do demônio, em particular. Como discuti em outros estudos, essa estrutura se repete na forma como Riobaldo trata várias outras questões. (SOARES, 2014, 2017).

colocada outra vez, com os mesmos resultados. Riobaldo, portanto, não consegue aplacar a angústia da dúvida. Não podendo alcançar a “lâmpada de Deus”, o ex-jagunço se encontra desamparado, vulnerável, indefeso diante do “aberto perigo”. Esse é um dos principais motivos que fazem do “viver” um “negócio muito perigoso” (10).

Referências

- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1.
- SOARES, Claudia Campos. A impossibilidade da fixação do sentido das coisas e da linguagem. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 165–187, 2014. DOI [10.17851/2358-9787.23.1.165-187](https://doi.org/10.17851/2358-9787.23.1.165-187). Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5911. Acesso em: 16 mar. 2020.
- SOARES, Claudia Campos. Ponteando opostos e especulando ideia: Riobaldo e a angústia da falta de sentido. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p. 163–173, maio/ago. 2017. DOI [10.17058/signo.v42i74.7275](https://doi.org/10.17058/signo.v42i74.7275). Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7275>. Acesso em: 16 mar. 2020.

A relevância dos estudos topográficos e
espaciais para a geopoesia do sertão¹

The relevance of topographical and spatial
studies for the geopoetry of the backlands

Willi Bolle

Doutor em Literatura Brasileira pela
Universidade de Bochum. Professor da
Universidade de São Paulo, Brasil.
willibolle@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-5909-4000>

Recebido em: 27/02/2020

Aceito para publicação em: 24/06/2020

¹ Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de pesquisa que me foi concedida para a realização deste trabalho.

Resumo

O relato *Viagem pelo Brasil (1817-1820)* dos naturalistas alemães Spix e Martius é analisado com base na experiência do autor deste artigo de ter refeito, por ocasião do bicentenário, as principais etapas daquela viagem. A parte central são os sertões, a partir dos quais é desenvolvida uma reflexão sobre sua relação com as periferias das grandes cidades. A base teórica e metodológica dos nossos comentários são os mais relevantes estudos topográficos e espaciais nos campos da Literatura e da Cultura.

Palavras chave: Viagem pelo Brasil. Spix e Martius. Estudos topográficos e espaciais. Sertão e Cidade.

Abstract

The report Journey through Brazil (1817-1820) of the German naturalists Spix and Martius is analyzed based on the experience of the author of this paper to have remade the most important parts of that journey during its bicentenary. The central part are the backlands, which stimulate a reflection about their relation with the favelas in the big cities. The theoretical and methodological basis of our comments are the most relevant topographical and spatial studies in the fields of literature and culture.

Keywords: *Journey through Brazil. Spix and Martius. Topographical and spatial studies. Backlands and cities.*

O relato *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, dos naturalistas alemães Spix e Martius, pode ser considerado o livro mais importante em língua alemã sobre o Brasil. Por ocasião do bicentenário daquela viagem, refiz entre 2017 e 2019, com um grupo de pesquisadores do Instituto Martius–Staden (São Paulo) os trechos mais significativos do percurso: 1) de Ouro Preto a Diamantina; 2) a travessia do sertão de Minas Gerais, até as fronteiras com Goiás e Bahia; 3) uma caminhada pela caatinga no noroeste da Bahia; e 4) uma travessia da Amazônia, de Belém via Santarém e Óbidos até Manaus. O objetivo maior foi registrar as continuidades e as mudanças ocorridas nesses locais durante estes 200 anos. Depois de eu ter realizado três das quatro travessias, apresentei um primeiro balanço dessa experiência, em julho de 2018, no Congresso Internacional da Abralic 2018, na UFU/Uberlândia–MG, no simpósio “Poéticas do Cerrado”, organizado pelos professores Augusto Rodrigues da Silva Jr. (UnB) e Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL). A afinidade temática e metodológica entre as nossas pesquisas nos motivou a organizar em parceria, para os congressos da Abralic em 2019 e 2020, os simpósios “Literatura de campo e geopoésia” e “Geopoésia.br: literaturas de campo e passagens pela cultura popular”.

Dando continuidade à minha apresentação no simpósio “Poéticas do Cerrado”, o objetivo deste artigo consiste em reforçar a base teórica, conceitual e metodológica para as pesquisas sobre a geopoésia do sertão, por meio de informações que mostram a relevância dos estudos topográficos e espaciais desenvolvidos nos campos da literatura e da cultura. Ao trabalhar, na teoria e na prática, com a *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius, cheguei à conclusão que o gênero do relato de viagens científicas, que eles elaboraram de forma exemplar, é o principal precursor dos estudos que têm caracterizado, nas últimas décadas, o *topographical turn*.¹ Serão retomados aqui os principais trechos daquela viagem, complementando o relato com conceitos e métodos extraídos de estudos recentes

¹ Sobre o *topographical turn*, cf. WEIGEL, 2009, que apresenta uma análise comparada dos conceitos de espaço nos Estudos Culturais, em âmbito internacional.

sobre questões de espaço. Trata-se de um trabalho intercultural e interdisciplinar, com amostras de geografia e história, urbanismo e arquitetura, antropologia, etnografia e sociologia e, principalmente, da literatura, documental e ficcional.

Também a forma de apresentação deste trabalho foi inspirada pela atividade de viajar. No referido simpósio da Abralic em Uberlândia, a professora Viviane Cristina Oliveira (UFT), ao descrever o projeto e o método de investigação da Amazônia pelo escritor e pesquisador Mário Palmério, informou que ele navegou por aquela região num barco equipado com uma extensa biblioteca, contendo as publicações mais significativas sobre esses locais e obras teóricas fundamentais. No debate foi sugerido, então, que seria interessante combinar essa ideia de Mário Palmério com o estudo da viagem de Spix e Martius, sobretudo da sua travessia dos sertões, levando conosco uma imaginária carroça-biblioteca, com publicações sobre os locais e obras de alta relevância teórica. A nossa carroça-biblioteca seria, na nomenclatura dos estudos topográficos, uma *heterotopia*, ou seja, “um espaço outro” (cf. FOUCAULT, 2013), assim como os barcos ou navios, que são “pedaços flutuantes de espaço”, estabelecendo ligações entre as culturas. Ao refazer o percurso de Spix e Martius, vamos nos deter em determinados pontos para relembrar importantes passagens do seu relato de viagem. As observações dos viajantes serão complementadas com informações extraídas de obras seletas da nossa biblioteca, em sua maioria de recentes estudos topográfico-espaciais. É o que será apresentado, de forma didática, neste ensaio.

Primeira parada: a cidade de São Paulo
(cf. Spix/Martius, 2017, v. I, p. 173-196)

Em sua descrição de São Paulo, os viajantes destacam o Pátio do Colégio, o marco inicial da cidade, fundada em 25 de janeiro de 1554 pelos padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta. O antigo colégio dos jesuítas, após a expulsão dessa ordem religiosa,

determinada em 1757 pelo marquês de Pombal, passou a ser usado como palácio do governador. Quando Spix e Martius visitaram São Paulo, na passagem de ano 1817/1818, a cidade tinha apenas 30.000 habitantes. Como características marcantes dos paulistas, os viajantes realçaram “a reflexão e a inclinação para os estudos”; foi aqui que encontraram “o maior número de inventores e letrados”.

Leituras complementares sobre a cidade de São Paulo:²

(1): *Dez roteiros históricos a pé em São Paulo* (Cytrynowicz, 2007). Aqui vai uma sugestão de lugares que merecem ser visitados. No Centro histórico: o Pátio do Colégio, a Faculdade de Direito e a Catedral da Sé. Nas proximidades: o Edifício Banespa (hoje: Farol Santander), o Anhangabaú, a Avenida São João, a Avenida Ipiranga e a Praça da República. As galerias do Centro Novo, entre a Avenida São João e a Avenida São Luís. Os bairros da Liberdade e do Bom Retiro. A Avenida Paulista, o Museu de Arte Moderna e o Parque Trianon. Os bairros dos Jardins, de Pinheiros e de Vila Madalena, e o Instituto Butantã.

(2): *MinhaSP: Mein São Paulo/ Minha São Paulo/ My São Paulo* (Grätz, 2013). Este livro é propício para comparar a cidade visitada por Spix e Martius, quando ela era povoada por apenas 30.000 habitantes, com a megalópole atual: uma aglomeração de cerca de 20 milhões de pessoas. Os mais de 70 artigos dessa coletânea de ensaios, ilustrados por outras tantas fotografias, transmitem uma ideia concreta da “selva de pedra”: extrema concentração de prédios, multidões nas ruas, trânsito caótico, onipresença do comércio e do reclame, multiculturalismo, ricas ofertas culturais, sociedade de classes, com mansões dos ricos, bairros das camadas médias e favelas, além de crimes e poluição.

² Para dar a devida visibilidade didática aos estudos topográficos–espaciais, que são o tema deste artigo, eles são apresentados não somente com a referência ao autor, mas também com o seu título.

(3): “Viagem ao redor do campus da Universidade de São Paulo” (BOLLE/FLORENZANO, 2010). Como mostra esta pequena coletânea de relatos da viagem, os bairros no entorno da Cidade Universitária oferecem um panorama representativo das diferentes camadas da sociedade brasileira: desde as mansões no Alto de Pinheiros até as favelas do Jaguaré e da São Remo, passando por todas as gradações da classe média. Nesse percurso foram visitadas sete escolas, públicas e particulares, que refletem essas diferenças sociais. Surgiram perguntas como esta: O que é uma boa escola? E também um desafio: Os acadêmicos têm que se engajar mais nas escolas públicas.

Categorias topográficas e espaciais usadas por Spix e Martius. Em seu relato sobre a região Sudeste, os viajantes focalizaram sobretudo a topografia das cidades, a qualidade das ruas e das casas dos habitantes, as instituições públicas, as casas de comércio, as instituições de ensino, os passeios públicos, os teatros, os hospitais, os mercados de escravos, as fábricas, a agricultura, e as diferenças entre a capital e o interior.

Leituras teóricas complementares:

(1): Um pioneiro no campo da sociologia do espaço foi o sociólogo alemão Georg Simmel. Dentre seus textos destacam-se “As metrópoles e a vida espiritual” e “O espaço e os ordenamentos espaciais da sociedade” [SIMMEL, 1903 e 1993]. Contra uma concepção que postula o espaço como determinante da vida social – como o faz, por exemplo, Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902) –, Simmel mostra a interrelação entre determinadas “qualidades básicas” do espaço – como fixação, exclusividade, limitação, subdivisão, proximidade e distância, mobilidade – e o seu ordenamento por forças sociais. O estudo desses ordenamentos e das formações espaciais pode nos fazer enxergar determinadas configurações e energias sociais e, com isso, proporcionar *insights* no funcionamento da vida social.

(2): O livro de Edward Soja, *Postmodern Geographies* (1989), oferece um bom exemplo de trabalho interdisciplinar, com contribuições nos campos da geografia humana, do urbanismo e dos estudos sociais. O título é ilustrado sobretudo pelos capítulos finais, que focalizam a cidade de Los Angeles, onde o autor leciona planejamento urbano e regional. Entre as características dessa megalópole com 12 milhões de habitantes estão a dissolução dos limites tradicionais entre cidade e campo, a concentração de indústrias de alta tecnologia (aviões, computadores, projetos aeroespaciais e militares), a riqueza financeira e, por outro lado, a aglomeração de migrantes e a “maior população sem teto dos EUA”. Los Angeles é denominada de “capital of the late 20th century” por Soja, que copia um título de Walter Benjamin (“Paris, capital do século XIX”), sem citá-lo.

(3): Focalizando Paris, “a capital do século XIX”, a obra *Passagens* [1927–1940] (2006), de Walter Benjamin, descreve de modo exemplar a cidade e a arquitetura modernas. As *Passagens* reúnem riquíssimos materiais e reflexões sobre a moradia burguesa, o espaço público, as reformas urbanísticas de Haussmann, e Paris como metrópole de um dos então principais impérios coloniais. Quanto à escrita de Benjamin, note-se que a sua forma constelacional é mais avançada que a dos estudiosos pós-modernos. Ele é também mais pós-colonial que vários críticos “pós-coloniais”. Enquanto Edward Soja, ao tentar emplacar Los Angeles como a “capital do final do século XX”, ainda paga tributo a uma categoria da Era dos Impérios, Benjamin já pensa em sua superação, ao lembrar que “une capitale n’est pas absolument nécessaire à l’homme”.

(4): Em termos de repercussão, a obra *La production de l’espace* (1974), de Henri Lefebvre, tem sido a mais significativa dentre as pesquisas sociais pós-modernas sobre o espaço, que é apresentado sob três aspectos: 1) *L’espace perçu*, isto é, o espaço percebido, vivido e usado que os atores sociais (re)produzem em suas práticas cotidianas. 2) *L’espace*

conçu, que é o espaço do saber, dos signos e dos códigos, o espaço instrumental dos planejadores urbanos, cientistas e tecnocratas, que formulam conceitos e constroem modelos, como os mapas. 3) *L'espace vécu*, que designa o espaço imaginário formado por imagens e símbolos. Como explica Lefebvre, é a interrelação entre essas três dimensões que caracteriza a produção social do espaço.

Segunda parada: o Sertão de Minas Gerais

(cf. Spix/Martius, 2017, v. II, p. 99–134)

Depois dos distritos de Diamantina e das Minas Novas, os viajantes atravessaram o rio Jequitinhonha e entraram no Sertão, descrito pelos moradores como “terra de milagres, mas também cheia de perigos”. Eles cavalgaram por “um *cerrado* espesso”, cruzaram a Serra do Grão–Mogol e, atravessando “um *tabuleiro* de arvoredo muito denso”, chegaram ao arraial de Formigas (hoje Montes Claros), continuando pelos *campos gerais* até o arraial de Contendas (Brasília de Minas). De lá, desceram para o vale do rio São Francisco, atingindo a orla do mato que o povo chama de *alagadiço*, onde eles descreveram uma das lagoas. Finalmente, chegaram ao Porto do Salgado (hoje Januária), uma das principais cidades à margem da grande via comercial que era o rio São Francisco. A principal atividade econômica no Sertão era a criação de gado, além da agricultura familiar: lavouras de milho, feijão, mandioca e cana–de–açúcar.

Leituras teóricas complementares:

(1): Um estudo exemplar da “espacialização da narrativa histórica” foi realizado, desde a década de 1930, por um representante da École des Annales: Fernand Braudel, com a obra *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949). Contrapondo o conceito de *geo-história* ao “determinismo geográfico” oitocentista, Braudel esclarece que a relação entre geografia e história tem que ser pensada em níveis

diferenciados de tempo, com destaque para a “très longue durée” e a “longue durée”, em que se dá a adaptação dos povos ao espaço natural, a fundação de cidades, a criação de redes de transporte e o estabelecimento de relações econômicas e culturais.

(2): Continuidades e diferenças entre a geopolítica na “Era dos Impérios” (1875–1914) e na época pós-moderna são mostradas no livro de Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit: Zivilisationsgeschichte und Geopolitik [É no espaço que lemos o tempo: História da civilização e geopolítica]* (2003). O autor focaliza locais políticos simbólicos como o Muro de Berlim (cuja queda ocorreu em 1989) e os Twin Towers de Nova York (alvos do atentado terrorista de 11/09/2001). Ele estuda também a utilização da cartografia e dos mapas como símbolos de poder.

(3): Um estudo muito citado é *The Location of Culture* (1994), de Homi Bhabha, um pesquisador que migrou da Índia para a Inglaterra e depois para os EUA, onde leciona na Universidade de Harvard. Com referência a autores como Franz Fanon, Edward Saïd e Salman Rushdie, é esboçado um retrato do Terceiro Mundo. Conceitos como “hibridismo cultural”, “entre-lugar” e “Terceiro Espaço” (*Third Space*) constituem contribuições importantes de Bhabha para o debate teórico. As suas definições de “pós-moderno” e “pós-colonial”, contudo, são um tanto abstratas. É importante também diferenciar entre a experiência de um migrante intelectual cosmopolita e a dos milhões de migrantes pobres e refugiados do Terceiro e do Quarto Mundo.

Descrição dos sertanejos por Spix e Martius: “Os habitantes destas regiões solitárias são muito diferentes em comparação com os sociáveis e cultos habitantes de cidades como Vila Rica”. Vejamos: “O sertanejo é criatura da natureza, sem instrução, rude e de costumes simples. Porém, é bem-intencionado, prestativo, nada egoísta e de gênio pacífico”. “Seu

modo de vestir é negligente. No serviço de vaqueiro ou nas caçadas, o sertanejo usa calças de couro, uma jaqueta e um chapéu de aba larga. Sua arma é um facão”. “A solidão e a falta de ocupação espiritual arrastam-no para o jogo de cartas e dados, e para o amor sensual, no qual, incitado pelo seu temperamento insaciável e pelo calor do clima, goza com requinte”. Apenas na cidade portuária de Januária, os viajantes constataram que “o comércio e a riqueza já levaram para lá sociabilidade e costumes amenos”, como eles perceberam nas festas religiosas e nos entretenimentos musicais (SPIX/MARTIUS, 2017, v. II, p. 101-102 e 126).

Estudos literários complementares:

(1): Em sua obra *Formação da literatura brasileira* (1959), Antonio Candido mostra como o romance, em meados do século XIX, seguindo em boa parte os passos dos cientistas viajantes, tornou-se “uma forma de pesquisa e descoberta do país”. A partir do surgimento de um “nacionalismo literário” em autores do Romantismo como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, o crítico e historiador estuda o aparecimento da ficção na literatura brasileira, com Teixeira de Sousa e Joaquim Manuel de Macedo. O gênero de maior projeção passou a ser o romance: “O nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”. Com as narrativas de Bernardo Guimarães, o regionalismo de Franklin Távora e as obras de José de Alencar e Machado de Assis formou-se a base do cânone da literatura brasileira.

(2): Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (1990). Complementando as pesquisas de Antonio Candido, a autora mostra como os relatos de viagem dos mais diversos tipos tornaram-se a base principal para a formação dos narradores de ficção na literatura brasileira. Nessa aprendizagem com os relatos dos viajantes surgiram várias formas de adaptação: desde a descrição documental da

paisagem, dos tipos humanos, dos costumes e da História, até procedimentos de distanciamento, como o mergulho em emoções, o uso de lendas e caricaturas, a autorreflexão e a volubilidade como formas de narrar.

Um escritor como guia pelo sertão: No romance *Grande sertão: veredas* (1956), João Guimarães Rosa descreve uma sociedade que vive longe das metrópoles, na periferia da periferia. Num dado momento, contudo, através da imaginação do protagonista-narrador Riobaldo, são mostradas as relações entre o Sertão e a Grande Cidade. Visionariamente, o autor apresenta algo que a história da segunda metade do século XX iria confirmar: uma procissão de depauperados e miseráveis saindo de um sertão do tamanho do mundo a caminho das grandes cidades, que simbolizam riqueza e progresso, ao mesmo tempo em que se transformam em imensos formigueiros humanos, superpovoados, cada vez mais inchados: megalópoles, onde se acumulam o ouro e a sucata da humanidade.

A migração dos sertanejos para as cidades. Eis a referida visão de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas. Era preciso de mandar tocar depressa os sinos das igrejas, urgência implorando de Deus o socorro. E adiantava? Onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem – Deus me diga?” (ROSA, 1967, p. 295).

Uma caminhada pelo Sertão. Desde 2014, uma ONG instalada no Município de Arinos (MG), a Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Urucuia, tem organizado anualmente, no mês de julho, uma “caminhada sócio-eco-literária”, com duração de uma semana e participação de 50 a 60 caminhantes.³ Essa travessia do sertão é inspirada principalmente pela obra de Guimarães Rosa, a começar por Sagarana, um assentamento criado nos anos 1970 naquele município e que recebeu o nome da obra de estreia do escritor. A partir de lá, caminha-se até o rio Urucuia, segue a travessia do Ribeirão da Areia e da Serra das Araras e, no final de um percurso de 178 km, logo depois da vila Chapada Gaúcha, chega-se na entrada do Parque Nacional Grande Sertão: Veredas. Em 2017, ano do cinquentenário da morte de Guimarães Rosa, a caminhada foi acompanhada por uma equipe da TV GloboNews, que registrou a experiência dessa travessia no filme documentário *Sertanías*, que foi exibido em 19/11/2017.

A destruição do Cerrado, observada durante a nossa caminhada, em 2017. Em extensos trechos do vale do rio Urucuia, nós, caminhantes, verificamos que o cerrado foi desmatado, cedendo lugar a vastas fazendas que representam o agronegócio. Numa entrevista gravada no filme documentário *Sertanías*, o coordenador do Caminho do Sertão, Almir Paraca, explica: “O problema que atinge tanto a agricultura familiar quanto o agronegócio é a questão hídrica. A água está escasseando, as veredas estão secando, os cursos d’água também estão secando, as chuvas estão diminuindo e o lençol freático está baixando. Isso é fruto de muitas coisas, dentre elas a frente de irrigação, que suga uma quantidade muito grande para as lavouras. O método utilizado é o pivô central, que é um método arcaico, que desperdiça muita água. Com isso, muitas comunidades estão ficando desabastecidas de água”.

³ Cf. o website <http://www.ocaminhodosertao.wordpress.com>.

Uma escola no meio do Cerrado. Na caminhada pela Serra das Araras, passamos pela comunidade do Vão dos Buracos, que construiu ali uma escola, com um bem organizado Cantinho de Leitura. Encontrei ali a professora Rosa Amélia Pereira da Silva, que deu esta entrevista, no documentário *Sertanías*: “A obra de Guimarães Rosa dialoga muito com a experiência dos sertanejos. Os alunos ficam encantados, porque a cada momento de mediação de leitura eles querem parar para contar e reviver experiências do passado, com o pai, com o avô, com a tia, sempre têm uma história para contar. Guimarães Rosa deu um valor para esse povo, que o povo não sabia que tinha. Como se sabe, esta região de Minas Gerais é desassistida, sem políticas públicas, sofrida. E de repente vem um escritor e tem um olhar para esse povo, mostrando para o mundo que esse povo tem os mesmos conflitos existenciais que as pessoas que vivem em qualquer outra parte do mundo”.

Trabalhos pedagógicos e etno-literários no sertão. Rosa Amélia Pereira da Silva é autora do livro *Travessias literárias em perspectiva interacionista: teoria e prática* (2016), no qual ela descreve os seus trabalhos pedagógicos nas escolas do sertão. Atualmente, Rosa Amélia está realizando na USP um projeto de pós-doutorado, intitulado “O flâneur sertanejo”. Trata-se de um diálogo entre os valores que permeiam o romance *Grande sertão: veredas* e as narrativas populares sertanejas, incluindo também narrativas de participantes do “Caminho do Sertão”. Um dos objetivos do trabalho é mostrar que as narrativas populares que, segundo Walter Benjamin, estariam em declínio, continuam vivas e estimulantes na nossa Era da Mídia.

Uma leitura dramática de *Grande sertão: veredas*. De 2004 a 2006, um grupo de alunos de Letras da USP, coordenado por um professor das USP, apresentou um total de doze leituras dramáticas baseadas no romance de Guimarães Rosa. Trata-se de uma adaptação cênica de um episódio do romance, introduzindo os participantes e o público

ao mundo dos jagunços e, com isso, aos problemas da violência, do crime e dos que vivem na periferia da sociedade. A proposta de pedagogia teatral do grupo visa o trabalho conjunto de acadêmicos com pessoas que via de regra são excluídas da “cultura letrada”. Em cada lugar de apresentação, 16 pessoas do público foram incentivadas a subirem no palco para desempenharem papéis de jagunços, juntamente com três atores da USP. O objetivo desse teatro de aprendizagem (na linha de Brecht e de Boal) – que inclui também um debate com o público – é encontrar respostas para a pergunta “Como os atores da violência podem transformar-se em atores do diálogo e de mediação cultural?” Essas apresentações com workshops foram realizadas em lugares como Morro da Garça, PUC Belo Horizonte, Virada Cultural e Instituto Goethe de São Paulo, Escola do MST em Guararema, várias escolas em São Paulo, e também no exterior, em Berlim e em Paris: na Sorbonne e na periferia da metrópole francesa (cf. DALALIO, 2011).

Atores da violência – atores do diálogo. Eis uma amostra das falas dos jagunços na referida leitura dramática:

Jõe Bexiguento: “Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio...”

Sidurino: “A gente carecia agora era de um vero tiroteio para exercício de não se minguar...”

Hermógenes: “Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm... E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p’ra o renovame de sua cama ou rede!”

Valtêi: “Eu gosto de matar... O que babejo vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco...”

Riobaldo: “Matar aquele homem, matar assassinado. E agarrar aquela moça nos meus braços, uma quanta-coisa primorosa que se esperneia. E vocês, meus companheiros, todos de pé, fechando praia de mar...”

João Concliz: “Quando se jornadaia de jagunço não se nota tanto: o estatuto de misérias e enfermidades. Guerra diverte – o demo acha...”

Terceira parada: a Caatinga do Nordeste
(cf. Spix/Martius, 2017, v. II, p. 277–309)

O interesse especial dessa parte do relato dos naturalistas consiste numa detalhada descrição do bioma da Caatinga, na passagem pelo lugar de peregrinação Monte Santo, e em sua ida ao vale do riacho de Bendegó, onde eles foram examinar o meteorito, que caiu naquele local, onde foi descoberto em 1784. O meteorito foi transportado em 1888 para o Museu Nacional do Rio de Janeiro, onde resistiu ao incêndio que destruiu esse museu, em 02/set/2018.

Descrição da Caatinga por Spix e Martius. Na vegetação do bioma da Caatinga predominam os cactos. Ao refazer, em março de 2018, uma parte do percurso dos dois naturalistas pelo noroeste da Bahia, pudemos confirmar a sua descrição dessa região como sendo pouco apropriada para a agricultura e aproveitada sobretudo para a criação de algum gado. A falta de chuvas, a seca prolongada e seus efeitos foram especialmente fortes em 1819, quando Spix e Martius realizaram sua travessia. Eles passaram por arraiais abandonados por quase todos os habitantes, por causa da falta de água. No meio da caatinga, encontraram, reunidas em torno de uma fonte, mais de 30 pessoas e presenciaram uma disputa pela água. Estiveram ali também alguns homens armados com fuzis, os quais se dirigiam aos viajantes com estas palavras: “ -- A água aqui é só para nós, e não para ingleses vagabundos!”

Uma travessia sócio-eco-literária da Caatinga: a “Caminhada dos Umbuzeiros”, de Uauá até Canudos Velho. Organizada desde 2015 por um grupo de artistas da cidade de

Uauá (BA), esta caminhada coletiva acontece anualmente no mês de março. O umbuzeiro fornece uma das principais frutas da região, que são processadas na Cooperativa de Uauá. A caminhada é realizada em memória do Antônio Conselheiro e da comunidade histórica de Canudos, que cresceu enormemente desde a chegada do líder religioso, em 1893, que se dedicou integralmente à causa da população pobre do Sertão. Durante três dias, realizamos um percurso de 55 km: de Uauá, onde ocorreu em novembro de 1896 o primeiro confronto entre o Exército brasileiro e os seguidores do Conselheiro, até a vila de Canudos Velho (construída a partir de 1910).

Durante a travessia, passamos a conhecer as principais plantas da caatinga: catingueira, favela, cansanção, macambira, mandacaru, cabeça-de-frade e xique-xique; além dos umbuzeiros, com suas frutas refrescantes. Pudemos também ter uma noção das condições de vida dos sertanejos, ao passar por várias casas e tendo com eles algumas conversas. Depois de beirar o rio Vaza-Barris, atravessamos os flancos da Serra do Caipã, o que nos deu uma ideia da sensação que devem ter experimentado os soldados da 2ª Expedição contra Canudos, quando sofreram emboscadas por parte dos conselheiristas. No ponto final da caminhada, em Canudos Velho, à beira do açude do qual emergem as ruínas da Igreja de Santo Antônio, o historiador Roberto Dantas, que também participou da caminhada, nos fez um resumo da Guerra de Canudos. Do outro lado do açude, avistamos o Alto da Favela, que foi o principal ponto estratégico na fase final da guerra.

Leitura complementar: Euclides da Cunha. *Os Sertões: Campanha de Canudos* (1902), parte I: a Terra. Muito apropriadamente, o autor refere-se aos Sertões como *terra ignota*, porque a grande maioria dos brasileiros, que vivia na faixa litorânea do país, não conhecia o interior. Depois de vistas panorâmicas do alto de Monte Santo e do Alto da Favela, Euclides nos introduz na paisagem da *Caatinga*. Na vegetação predominam os

cactos, as favelas, os xique-xiques e os mandacarus, cujo conjunto forma uma silva horrída. O clima caracteriza-se por prolongadas secas. Acrescentam-se a isso as queimadas provocadas pelos sertanejos, que são “fazedores do deserto”. Com tudo isso, configura-se, para quem vive nessa região, “o martírio da terra”.

*Os Sertões, parte II: o Homem. A descrição dos sertanejos, por parte de Euclides, oscila entre dois extremos. Do ponto de vista da “civilização”, o sertanejo é considerado um “retrógrado”. Por outro lado, por causa de sua capacidade de adaptar-se àquela paisagem hostil, e pela sua coragem e empenho na luta, ele é descrito como “um forte”. A figura de Antônio Conselheiro é vista pelo escritor como um “documento vivo de atavismo”, um “evangelizador monstruoso”. Com a vinda dele para Canudos, cerca de 25.000 sertanejos estabeleceram-se nesse arraial, transformando-o numa *urbs* igualmente *monstruosa*. A descrever Canudos como uma “Troia de taipa”, Euclides dá à sua narrativa uma dimensão épica. De fato, *Os Sertões* descreve uma época decisiva da história do Brasil, com a apresentação contraditória de um exército que avançou “em nome da nação inteira” para esmagar um adversário que é valorizado pelo escritor como “o cerne da nossa nacionalidade”.*

*Os Sertões, parte III: a Luta. Na terceira e última parte, que é a mais extensa do livro, Euclides descreve detalhadamente a história das quatro expedições militares contra Canudos (de novembro de 1896 a outubro de 1897), até a destruição total daquela cidade. Embora o autor tenha sido integrante do exército brasileiro, ele critica a barbárie praticada pelos soldados em nome da “civilização”, chegando à conclusão que “aquela campanha foi, na significação integral da palavra, um crime”. Na recente edição crítica de *Os Sertões* (2016), a organizadora Walnice Galvão informa que três estudiosos – Renato Ferraz, José Carlos da Costa Pinheiro e Manuel Neto – publicaram em 1989 uma *Cartilha histórica de**

Canudos, que é adotada desde então como material didático do ensino fundamental e médio nas escolas de Canudos.

Quarta parada: Belém, porta de entrada da Amazônia

(cf. Spix/Martius, 2017, v. III, p. 17–68)

Descrição da natureza tropical. “Como me sinto feliz aqui!” Com estas palavras, extraídas do seu diário, Martius começa a descrever, durante um período de 24 horas, o quadro da natureza que se apresenta diante dele em torno da casa onde está hospedado, nos arredores da cidade de Belém. De acordo com o espírito do Romantismo, o autor fala de suas sensações e seus sentimentos provocados pela natureza tropical: o “mágico crepúsculo” e o “brilho magnífico das estrelas”, as árvores e os arbustos que ele contempla como “queridos amigos”, os perfumes das flores e o encanto da paisagem que “combina harmoniosamente a alta floresta, o rio e o mar”. Ao mesmo tempo, o texto é o trabalho de um “historiador da natureza”, que descreve com categorias científicas insetos (como as mariposas e a cigarra), pássaros (como o curiango e os beija-flores), mamíferos, roedores, répteis, tartarugas, lagartos, serpentes e jacarés, além de plantas como as paulínias e os troncos de *Caryocar*, *Bertholetia* e *Symphonia*.

Leitura teórica complementar: Além da *Naturphilosophie* (filosofia da natureza) de Schelling, textos do Romantismo e de Goethe, uma referência importante para as descrições da natureza por parte de Spix e Martius foi a obra de Alexander von Humboldt, *Ansichten der Natur* [*Quadros da Natureza*] (1ª ed., 1808). A ideia geral consiste em pensar o homem e a natureza em conjunto, ou seja, em não separar as Ciências Humanas das Ciências da Natureza, como aconteceu depois. A descrição científica dos fenômenos naturais fica interligada com a sua apresentação poética e artística, em textos e em pinturas da paisagem, que expressam o “sentimento da natureza”. A paisagem tropical é

descrita por Humboldt numa perspectiva global, em textos sobre as savanas e os desertos, as cataratas do rio Orinoco, a vida noturna dos animais na selva, a fisionomia das plantas e a cordilheira dos Andes.

Descrição da cidade de Belém por Spix e Martius. Fundada em 1616, num local estratégico no delta do rio Amazonas, a cidade de Belém tornou-se a base para a colonização do interior da Amazônia pelos portugueses, que conseguiam ocupar a maior parte da região. Na descrição topográfica de Belém, acompanhada por um *prospecto*, são destacados o Forte do Castelo (local da fundação), a Catedral da Sé, o Palácio do Governo, a Praça do Comércio, a Alfândega, as igrejas das Mercês e de Santa Ana, e o Convento de Santo Antônio. A disposição urbana caracteriza-se por ruas largas, praças extensas e casas sólidas. O número de habitantes, em 1820, era avaliado em 24.500, e a da vizinha ilha do Marajó, “a despensa da capital”, em 10.500. Nas classes sociais, notavam-se grandes diferenças. A camada superior era formada por uma burguesia de sangue europeu, os chamados *brancos*; a classe intermediária, por mestiços; e a classe mais baixa e mais numerosa, por negros e *índios mansos*. Belém ocupava o primeiro lugar entre as cidades brasileiras quanto aos produtos de exportação: açúcar, cacau, café, algodão, óleo de copaíba, cravo, castanhas, guaraná, cordas de palmeiras e diversas espécies de madeira.

Belém: um panorama de épocas. Descrevendo a cidade por meio de um imaginário *flâneur* benjaminiano, podemos esboçar, com base nos principais ícones urbanos, um panorama com quatro épocas: 1) Da fundação da cidade (1616) até o final do Império (1889): visitando o Forte do Castelo, a Catedral da Sé, a Cidade Velha e o bairro do Comércio, o Mercado do Ver-o-Peso e a Praça D. Pedro II. 2) A época da borracha ou *Belle Époque* (1870 – 1912): Praça da República, Teatro da Paz (1878), as largas avenidas e praças arborizadas, no estilo da hausmannização, o sistema de transporte público, as

construções em ferro: o Mercado de São Brás e o Ver-o-Peso, e a loja de departamentos com o nome emblemático “Paris n’América” (1909). 3) A época do declínio (1913 – anos 1950): até hoje existem muitas marcas de decadência nos prédios do centro da cidade, sobretudo no bairro do Comércio. 4) A modernização atual (desde os anos 1960): os shopping centers, a Estação das Docas (2000) e a nova Belém vertical, simbolizada pelo bairro do Umarizal. O processo de modernização, no entanto, é altamente contraditório, porque persiste a forte desigualdade social. O outro lado de Belém é a periferia (as *baixadas*), com os barracos da população pobre, acúmulo de lixo, falta de saneamento e de infraestrutura em geral.

Uma topografia social de Belém: (1) O estudo da cidade por meio de um *flâneur* deve ser complementado por uma análise da obra de um escritor local, o romance *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir. Com a descrição das moradias dos personagens, a cidade é apresentada como subdividida em territórios de diferentes classes sociais. 1) Uma moradia de classe média, no caso, a da família do sr. Alcântara, cujo rebaixamento de *status* social representa o “desastre que aconteceu ao Pará”, a partir de 1913, com a queda da borracha. 2) Uma mansão da classe dominante, na Avenida Nazaré, cobiçada pela filha dos Alcântaras, pois ali “gente fina morava e ostentava”. 3) Uma casa num bairro de operários, onde mora a costureira Isaura. 4) Além disso, o protagonista, o jovem Alfredo, que está hospedado na casa dos Alcântaras, lança também um olhar sobre uma favela, a *baixada* do Guamá, perguntando-se “Que população vivia ali?” Tudo isso resulta numa desmontagem crítica da tradicional visão da burguesia, que concebia a sua moradia (o *intérieur*), como um abrigo a salvo da agitação do mundo e dos conflitos sociais.

Leitura teórica complementar (1): Gaston Bachelard, em *La poétique de l’espace* (1957), estuda as imagens suscitadas pelos espaços domésticos representados na

literatura: casa, cabana, porão, sótão, armário, gaveta, cofre, ninho, concha e cantos. Trata-se de uma fenomenologia da imaginação, isto é, um conhecimento das imagens em sua essência; “imagens simples” e “imagens do espaço feliz”, que desencadeiam sentimentos e lembranças. O espaço fundamental é a casa, enquanto abrigo primordial do ser humano que o acolhe e o faz sonhar. A partir da casa, a perspectiva, por um lado, amplia-se em direção ao universo, por outro, concentra-se em espaços menores, como armários e gavetas, cujos conteúdos registram a vida de seus donos, ou os cofres, que são os lugares de esconderijos e segredos. Através da análise da “casa-ninho” e da “concha” são estabelecidas relações entre o *habitat* humano e o animal. Nestes lugares e nos “cantos”, o indivíduo pode desfrutar a solidão, o silêncio, a segurança e mergulhar em suas lembranças. Na medida em que o espaço exterior é transformado em espaço interior, vivido, recordado e imaginado, o ser humano transita constantemente entre o microespaço doméstico e o macroespaço do mundo.

Uma topografia social de Belém (2): Nos cinco romances de Dalcídio Jurandir que têm como cenário a periferia de Belém, o autor desmonta a visão burguesa da casa como “espaço feliz” e se revela como um precursor dos estudos sobre as favelas. *Passagem dos Inocentes* (1963) apresenta a iniciação do protagonista, o adolescente Alfredo, à vida nas *baixadas*, onde passa a ser hospedado durante a continuação de seus estudos em Belém. *Primeira manhã* (1967) focaliza a experiência de Alfredo no ginásio. Ele fica decepcionado com as aulas, abstratas e descompromissadas, e opta por uma aprendizagem na “escola da rua”. *Ponte do Galo* (1971) mostra o protagonista no seu convívio com as pessoas do subúrbio. Ao mesmo tempo, a escola da rua é desmitificada e o ensino é valorizado: “Desforra de pobre é estudar!” Com *Os habitantes* (1976) encerra-se a história misteriosa da moça Luciana, que deveria morar na casa onde Alfredo está hospedado, mas o acesso ao ginásio lhe foi vedado pelos próprios pais. É um caso de exclusão, que retrata a

desigualdade do sistema social e escolar. Em *Chão dos Lobos* (1976), o protagonista tenta uma viagem-fuga, mas se desilude e acaba voltando para a periferia. Ao participar das festas e dos rituais populares, ele se integra à comunidade e fica conhecendo como o povo rememora a sua história cotidiana. O conjunto dos dez romances do escritor paraense, incluindo, além de Belém, a ilha de Marajó e a comunidade amazônica de Gurupá, é estudado detalhadamente no livro *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir* (BOLLE, 2020).

Leitura teórica complementar (2): Antonio Dimas, em *Espaço e romance* (1985), realça “a forte adesão do romance brasileiro ao espaço”, mas também o fato de que “a nossa crítica tem dedicado pouca atenção ao assunto”. O método de uma análise topográfica, adverte Dimas, não se deve aplicar indiscriminadamente a qualquer tipo de ficção: enquanto é pouco frutífero nas obras de um Marcel Proust ou Machado de Assis, é muito adequado para os romances de linhagem naturalista, especialmente Émile Zola e autores que o tomaram como modelo, como Eça de Queirós e Aluísio Azevedo. A respeito desses três escritores, são lembrados os estudos de Antonio Candido: “Degradação do espaço” (1972), “Entre campo e cidade (1964) e “De cortiço a cortiço” (1976). O próprio Dimas também dá um exemplo concreto de análise topográfica e ambiental de romance: *Casa de pensão* (1884), de Aluísio Azevedo, no qual, assim como em *O cortiço* (1890), “personagens e espaço disputam a primazia”.

Quinta parada: rio Japurá
(cf. Spix/Martius, 2017, v. III, p. 293–376)

A parte mais interessante da viagem dos dois naturalistas pelo interior da Amazônia é a expedição que Martius resolveu fazer pelo rio Japurá, em companhia do capitão Ricardo

Zani e do tuxaua Gregório, na fronteira do Brasil com a Colômbia, com o objetivo de conhecer *in loco* várias tribos indígenas “em seu estado primitivo”.

A etnografia de Martius: o trabalho de campo. Na sua viagem pelo rio Japurá, Martius entrou em contato com as tribos dos Coëruna, Coreto, Juri, Passé e Miranha, documentando a sua fisionomia e registrando os seus costumes. Nos dias atuais, apenas a última dessas cinco tribos sobreviveu. Ao conviver mais de duas semanas com os Miranha em sua aldeia, o pesquisador passou a conhecer a sua cultura cotidiana: o cultivo da mandioca, a preparação de farinha e beijus, e a confecção de redes. Numa aldeia dos Juri, ele observou a preparação do veneno de flecha *curare*, utilizada na caça; de noite, assistiu a uma dança guerreira. Por meio de trocas, adquiriu vários utensílios dos índios, inclusive armas. O tuxaua dos Miranha fez com seus homens uma incursão pelas matas, regressando com um grupo de prisioneiros, destinados a serem vendidos para os *brancos*. O nosso viajante recebeu dele, “de presente”, alguns jovens índios. Spix e Martius decidiram levar uma moça Miranha e um rapaz Juri para a Europa, onde estes acabaram morrendo, pouco depois de sua chegada.

O eurocentrismo. O balanço que Martius faz do modo de viver dos índios é inteiramente negativo: “O laço do amor é frouxo; em vez de ternura, cio; em vez de afeição, necessidade; [...] a mulher, escrava nua; [...] o casamento, um concubinato que se desfaz segundo o capricho; a preocupação do pai de família é seu estômago; [...] seu passatempo, glotonaria e ócio apático; [...] o trabalho das mulheres, cego e sem finalidade; [...] a educação, tola brincadeira da mãe e cega despreocupação do pai; [...] em vez de um senso de justiça, a voz do egoísmo [...] – Eis como vive o aborígene destas selvas! No mais primitivo grau da humanidade [...]”.

No romance *Frey Apollônio* [1831] (2005), Martius faz uma autocrítica de sua visão eurocêntrica. As conversas que o protagonista e narrador Hartoman (*alter ego* de Martius) tem com os seus companheiros de viagem, Frey Apollônio e capitão Riccardo, e também com os índios, levam-no a uma revisão de sua perspectiva eurocêntrica. “Esses homens vermelhos estão felizes”, lhe faz observar Riccardo, “eles estão talvez mais felizes que nós, europeus, na camisa-de-força da nossa assim chamada cultura”. A principal diferença desse romance de Martius em comparação com o seu relato de viagem consiste no fato de ele dar voz aos índios: ao cacique Tsomei e ao seu filho Pachacutec. De objetos de pesquisa, eles se transformam em sujeitos da História: “Não tem nada de bom no que vocês, os brancos, trazem para nós, os de raça vermelha: veneno, inimizade, perjúrio e escravidão.” “Os seus altares foram erguidos sobre os ossos do meu povo, e as casas que vocês pretendem construir em cima deles, são prisões para a escravatura da raça vermelha”. “Nós, índios, não existimos para trabalharmos como seus servos”. No fim, Hartoman chega à “convicção de que aquela espécie humana degradada [...] é carne da minha carne e espírito do meu espírito”. Ou seja: o pesquisador protagonista não se sente mais superior ao culturalmente Outro, mas nesse Outro ele se reconhece a si mesmo.

Leitura etnográfica complementar: Um dos pesquisadores que consolidou a etnografia como disciplina científica foi Theodor Koch-Grünberg (1872-1924). No seu estudo *Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil (1903-1905)*, está incluída também a região do rio Japurá. O autor investiga detalhadamente a cultura das tribos: seus utensílios, artefatos, objetos rituais, e suas tecnologias de fabricação. Na obra *De Roraima ao Orinoco* (1911-1913), Koch-Grünberg estuda os mitos e as lendas dos índios Taulipang e Arekuna. Nessas narrativas está contida uma cosmogonia (explicação da origem do mundo e do meio ambiente) e uma organização dos saberes cotidianos: atividades de subsistência (agricultura, pesca, caça), convívio social (emoções, atitudes,

valores morais), crenças e magia (pajelança, objetos mágicos, transfigurações). O material de um desses ciclos de lendas, o dos feitos de Macunaíma, foi retomado por Mário de Andrade na construção do seu romance *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter* (1928).

Leituras complementares: Escritores indígenas. No nosso século XXI começou-se a dar maior atenção a eles. Eis alguns nomes de autores e obras: Olívio Jekupé: *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009); *500 anos de angústia* (2015). Davi Kopenawa: *A queda do Céu* (2016). Ailton Krenak: *O lugar onde a Terra descansa* (2000). Daniel Munduruku: *Contos indígenas brasileiros* (2005). Eliane Potiguara: *Metade cara, metade máscara* (2004).

O ponto de chegada da nossa Viagem pelo Brasil, em 2018: a relação Sertão : Cidade

Depois da nossa travessia do Cerrado, da Caatinga e do interior da Amazônia, vamos focalizar a relação do interior, representado pelo Sertão, com as Cidades. No romance *Grande sertão: veredas*, registramos a visão premonitória de Riobaldo de milhares de pobres e miseráveis migrando do Sertão para as grandes cidades. O papel dos sertanejos como construtores das cidades brasileiras foi decisivo, especialmente no caso da nova capital Brasília que – diferentemente das duas capitais anteriores, Salvador e Rio de Janeiro, localizadas no litoral – foi erguida no planalto central do país, isto é, no meio do sertão. A presença maciça de mão-de-obra e migrantes sertanejos nas cidades-satélites e na periferia de todas as grandes cidades brasileiras foi comentada por vários participantes do nosso simpósio “Poéticas do Cerrado”. Uma planta do sertão, a favela, marcou de forma decisiva a fisionomia atual da nossa Terra.

Leituras complementares:

(1): A favela deixou o seu carimbo no título do livro *Planet of Slums / Planeta Favela* (2006), do historiador Mike Davis. O nome do Alto da *Favela*, ao lado de Canudos, é derivado dessa planta da caatinga. Quando os soldados, depois da guerra de 1896/97, regressaram ao Rio de Janeiro, eles transferiram esse nome para um morro na periferia da então capital, onde construíram seus barracos. Designando os bairros dos pobres e dos miseráveis, a palavra espalhou-se a partir daí pelo Brasil inteiro; ela acabou entrando também nos dicionários de outras línguas, como o francês e o alemão. O livro de Mike Davis é muito adequado para aprofundar o estudo do fenômeno da favela. Ele oferece uma visão global das favelas, em termos geográficos, históricos, sociais e políticos – juntamente com o alerta que a população das favelas no nosso planeta cresce na base de 25 milhões de pessoas a cada ano. O eixo temático do livro é a desigualdade social, o que é documentado por meio de um estudo de países hegemônicos e periféricos e da comparação das moradias e condições de vida dos ricos e dos pobres.

(2): Bibliografia sobre as favelas no Brasil. Como introdução à história das favelas no Brasil e aos diversos modos como são percebidas e avaliadas no espaço público, é útil consultar estes três estudos, que focalizam o caso paradigmático do Rio de Janeiro. 1) Alvito, Marcos; Alba Zuluar (orgs.). *Um século de favela* (2003). 2) Medeiros, Lídia; Valladares, Lícia do Prado. *Pensando as favelas do Rio de Janeiro – 1906–2000: Uma bibliografia analítica* (2003). 3) Coutinho, Marina Henriques. *A favela como palco e personagem* (2012). Para se conhecer as favelas das outras metrópoles brasileiras, como por exemplo São Paulo, Brasília e Belém, é preciso recorrer, além disso, às informações específicas sobre essas cidades. No caso das favelas de Belém, podemos nos apoiar, como já foi mostrado, na obra de Dalcídio Jurandir, um precursor entre os que escreveram sobre as favelas, sendo que cinco de seus romances têm como cenário as *baixadas*.

A conclusão desta nossa *Viagem pelo Brasil até o Planeta Favela*: É necessário incentivar e aumentar as formas de diálogo entre acadêmicos e habitantes da periferia. No artigo “Uma oficina de teatro entre a Universidade e a Favela” (BOLLE, 2015) é apresentada uma retrospectiva sobre um trabalho realizado por um professor da USP durante seis anos (2009–2014) com um grupo de professores e alunos de uma escola pública de ensino médio no bairro de Terra Firme, na periferia de Belém. Foram elaboradas adaptações cênicas dos referidos cinco romances de Dalcídio Jurandir, que retratam as condições de vida dos habitantes da periferia, na década de 1920 como nos dias atuais. Diante do fato de as deficiências das escolas públicas no Brasil serem uma das principais causas da persistência da grande desigualdade social, precisam ser aumentados e aperfeiçoados diálogos desse tipo entre acadêmicos e moradores das favelas. Como disse muito bem um dos alunos atores, o jovem Wallace Gonçalves: “Na periferia vocês vão encontrar uma série de jovens sonhadores que se propõem como objetivo ingressar na universidade. Pois um estudo na universidade é para um jovem da favela o único caminho através do qual ele pode ter sucesso na vida.”

Referências bibliográficas

ALVITO, Marcos; ZULUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica org. por Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978 [1ª ed. 1928].

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1992 [1ª ed. 1957].

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Ed. org. por Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. 3 vols. 2ª ed. Belo Horizonte: EdUFMG, 2018 [1ª ed. 2006].

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres e Nova York: Routledge, 1994. – *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila et al., Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.

BOLLE, Willi. Uma oficina de teatro entre a Universidade e a Favela. In: UPHOFF, Dörthe et al. (orgs.). *75 anos de alemão na USP: reflexões sobre uma germanística brasileira*. São Paulo: Humanitas, 2015, p. 69–93.

_____. *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir*. São Paulo: Edições SESC, 2020.

BOLLE, Willi; FLORENZANO, Modesto (orgs.). Viagem ao redor do campus da Universidade de São Paulo. *Revista USP*, n. 85, 2010, p. 112–129.

BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. 2 vols. Paris: Armand Colin, 1966 [1ª ed. 1949].

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 vols. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981 [1ª ed. 1959].

COUTINHO, Marina Henriques. *A favela como palco e personagem*. Petrópolis–RJ: De Petrus Et Alii Ed., 2012.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Ed. crítica org. por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora e Edições SESC, 2016 [1ª ed. 1902].

CYTRYNOWICZ, Roney (org.). *Dez roteiros históricos a pé em São Paulo*. São Paulo: Narrativa–um, 2007.

DALALIO, Maira Fanton. *Da violência ao diálogo: Teoria e prática de uma oficina teatral baseada em Grande sertão: veredas*. Dissertação (mestrado em Letras) FFLCH – USP, São Paulo, 2011.

DANTAS, Roberto Nunes. *Canudos: novas trilhas*. Salvador: Editora e Gráfica Santa Bárbara, 2011.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994 [1ª ed. 1985].

FOUCAULT, Michel. Des Espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, 1967, p. 46–49. – De espaços outros. *Estudos Avançados* v. 27, n. 79, 2013, p. 113–122.

GRÄTZ, Ronald (org.). *MinhaSP: Mein São Paulo/ Minha São Paulo/ My São Paulo*. Stuttgart: Esefeld & Traub, 2013.

HUMBOLDT, Alexander von. *Ansichten der Natur*. Ed. org. por Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 [1ª ed. 1808].

JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.

_____. *500 anos de angústia*. São Paulo: Scortecci, 2015.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. 5ª ed., Belém: Marques, 2016 [1ª ed. 1960].

_____. *Passagem dos Inocentes*. 2ª ed., Belém: Falangola, 1984 [1ª ed. 1963].

_____. *Primeira manhã*. 3ª ed., Belém: Marques, 2016 [1ª ed. 1967].

_____. *Ponte do Galo*. 2ª ed., Bragança-PA: Pará.grafo Editora, 2017 [1ª ed. 1971].

_____. *Os habitantes*. 2ª ed., Bragança-PA: Pará.grafo Editora, 2018 [1ª ed. 1976].

_____. *Chão dos Lobos*. 2ª ed., Bragança-PA: Pará.grafo Editora, 2019 [1ª ed. 1976].

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil (1903/1905)*. Manaus: EDUA/ FSDB, 2005 [1ª ed. 1909].

_____. *Vom Roraima zum Orinoco (1911–1913)*. Vol. 2: *Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer*. 2ª ed. Stuttgart, 1924 [1ª ed. 1916–1923].

_____. *Do Roraima ao Orinoco: Observações de uma viagem pelo Norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*. Vol. 1. Trad. Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KOPENAWA, Davi. *A queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2016.

KRENAK, Ailton. *O lugar onde a Terra descansa*. Rio de Janeiro: Núcleo de Cultura Indígena, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

MARTIUS. Carl Friedrich Philipp von. *Frei Apollônio: um romance do Brasil*. Org. e trad. Erwin Theodor. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005 [1ª ed. 1992; o manuscrito é de 1831].

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; LEITE, Karine Rios de Oliveira; RODRIGUES da SILVA Jr., Augusto; GANDARA, Lemuel da Cruz (orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018.

MEDEIROS, Lídia; VALLADARES, Lícia do Prado. *Pensando as favelas do Rio de Janeiro – 1906–2000: Uma bibliografia analítica*. Rio de Janeiro: Faperj e Relume Dumará, 2003.

MUNDURUKU, Daniel. *Contos indígenas brasileiros*. São Paulo: Global Editora, 2005.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global Editora, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967 [1ª ed. 1956].

SCHLÖGEL, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit: Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Munique; Viena: Hanser, 2003.

SILVA, Rosa Amélia Pereira da. *Travessias literárias em perspectiva interacionista: teoria e prática*. Arinos-MG: Edição do Autor, 2016.

SIMMEL, Georg. Die Großstädte und das Geistesleben [As metrópoles e a vida espiritual]. *Die Großstadt. Jahrbuch der Gehe-Stiftung*, Dresden, n. 9, 1903, p. 188–206.

_____. Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft [O espaço e os ordenamentos espaciais da sociedade]. In: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe, vol. 8, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, p. 687–790 [1ª ed. 1908].

SOJA, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso, 1989. – *Geografias Pós-Modernas: A reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Reise in Brasilien in den Jahren 1817–1820*. 3 vols. Ed. org. por Karl Mägdefrau. Stuttgart: Brockhaus, 1980 [Reimpressão da edição original de 1823–1831].

_____. *Viagem pelo Brasil (1817–1820)*. 3 vols. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Edições do Senado Federal, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEIGEL, Sigrid. On the ‘Topographical Turn’: Concepts of Space in Cultural Studies and *Kulturwissenschaften*. A Cartographic Feud, *European Review*, vol. 17, nº 1, 2009, p. 187–201.

Documentos eletrônicos

website <<http://www.ocaminhodosertao.wordpress.com>>. Acesso em 27/07/2018.

TV GLOBO NEWS. *Sertanías*. Filme documentário apresentado em 19/11/2017.

Imagens da Virgem Maria na liturgia do Santo Daime

Images of the Virgin Mary in the liturgy of Santo Daime

Eunice Nóbrega Portela

Doutora em Educação pela Universidade de Brasília. Professora da Faculdade Processus, Brasil.
eunicenp65@gmail.com

Dirce Maria da Silva

Mestra em Direitos Humanos, Cidadania e Violência pelo Centro Universitário Unieuro. Professora do Centro Universitário Unieuro e do Instituto Euro-Americano de Educação, Ciência e Tecnologia, Brasil.
profdircesalome@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2706-5448>

<https://orcid.org/0000-0001-5714-1419>

Recebido em: 20/05/2020

Aceito para publicação em: 20/07/2020

Resumo

Este artigo analisa imagens da Virgem Maria nos hinos do Santo Daime, doutrina religiosa fundada na década de 1930, por Raimundo Irineu Serra. A liturgia fala de elementos míticos e sagrados, oriundos do catolicismo, principalmente. Do hinário “O Cruzeiro”, analisaremos o “Lua Branca”, cântico que inicia a coletânea poético-musical. Partindo do mito lunar que determina o Santo Daime como doutrina de Nossa Senhora da Conceição, observamos ser a imagem da Virgem o epicentro desse hinário e doutrina.

Palavras-chave: Imagem. Metáfora. Verossimilhança. Hinos de louvor. Hierofania.

Abstract

This article analysis images of the Virgin Mary in the Santo Daime hymns, religious doctrine founded in the 1930s, by Raimundo Irineu Serra. The liturgy speaks of mythical and sacred elements, derived from Catholicism, mainly. From hymnbook “O Cruzeiro”, we will analyze the “Lua Branca”, cantic that starts the poetic-musical collection. Starting from lunar myth that determines Santo Daime as the Doctrine of Nossa Senhora da Conceição, we observe to be the image of the Virgin the epicenter of this hymnbook and doctrine.

Keywords: *Image. Metaphor. Verisimilitude. Hymns of praise. Hierophany.*

Introdução

Neste artigo o intento é compreender as imagens da Virgem Maria presentes nos cânticos religiosos de “O Cruzeiro”, coletânea poético-musical de 129 hinos, recebidos¹ pelo fundador do Santo Daime, Raimundo Irineu Serra. Este hinário é tido como uma espécie de “livro sagrado” e é considerado um dos alicerces da doutrina.

Embora as apreciações poéticas, em termos da oralidade nas letras dos hinos, ainda estejam a ser feitas, este trabalho propõe vertente de análise voltada a representações do aspecto feminino criador.

Primeiro, apresentamos o mito lunar inicial, que determinou a cristianização da doutrina, mas também contribuiu para a manutenção de aspectos do xamanismo em sua liturgia. Em seguida, analisamos particularidades do “Lua Branca”, cântico de abertura do hinário.

Sabemos que sempre que se faz referência a uma simbologia materna da criação, à “Mãe Divina”, deseja-se reverenciar aspectos femininos de Deus, com representação não endereçada a uma entidade específica, mas a um princípio materno de proteção e de afeto. Nesse sentido, observa-se ser recorrente na poética do hinário “O Cruzeiro”, a utilização de narrativas de amor, respeito e reverência ao plano criador feminino.

Para além da importância do estudo da Virgem como figura central nessa obra, o interesse no assunto reside no fato de a doutrina do Santo Daime possuir um vasto cabedal de hinários, contando com centenas de hinos voltados ao divino e ao sagrado, produção que se deu a partir do hinário inicial de Mestre Irineu.

Para o desenvolvimento do presente estudo, procura-se, a partir de uma revisão do percurso histórico-hermenêutico do mito que deu início ao Santo Daime como doutrina de Nossa Senhora da Conceição, delinear um percurso fenomenológico de características

¹ O “recebimento” dos hinos, é uma espécie de psicografia, em que os cânticos já vêm prontos “do astral”.

apodíticas, intuitivas, subjetivas e intencionais, observando aspectos da consciência próprias do autor, que se manifestam nas repetições de temas e padrões de imagens.

A leitura hermenêutica objetiva a compreensão do sentido que dá acesso aos fatos e às mensagens, pois se volta à interpretação dos textos em busca do que neles pode estar oculto. Entretanto, devemos considerar que ao leitor consiste a feitura de uma conjectura interpretativa, entre muitas outras possíveis (ECO, 2008). Assim, como apreciadores de literatura e pesquisadores do fenômeno literário, temos, como parte de nosso labor, mediar a compreensão entre a palavra escrita e a interpretação, não esquecendo, como leitores também que somos, que estamos limitados aos meandros da coerência.

Nesse sentido, as perspectivas metodológicas mais comumente utilizadas nas pesquisas de textos religiosos dizem respeito ao universo sociocultural ou histórico, e ao escopo transcendental (ELIADE, 1992). Optamos, dentro da perspectiva da dimensão da espiritualidade, por abordar aspectos transcendentais do fenômeno religioso nos hinos. Mas essa escolha não está isenta da perspectiva social e histórica, às quais precisamos recorrer, sempre que necessário, para exemplificação de dados empíricos.

Sabemos que a imagética é utilizada como possibilidade de reconstrução mental de uma realidade em que se pretende criar um efeito de verossimilhança, e também como possibilidade de construção de um discurso feito de analogias e similitudes. A partir desse entendimento, percebemos que, de uma forma singela, ao utilizar da comparação, Mestre Irineu consegue unir, pela simplicidade poética dos seus cantos, instâncias maiores a uma fala mais próxima do contexto social em que vivia.

Sobre o mito fundador da doutrina do Santo Daime

Ayahuasca é uma palavra de origem quéchuas² que significa “cipó dos espíritos”, “corda dos mortos” ou “das almas” e designa a bebida conhecida mais comumente como “o chá do Santo Daime” (LABATE, 2002). Preparado mediante a junção de dois vegetais da Floresta Amazônica, o cipó jagube (*Banisteriopsis caapi*) e a folha do arbusto chacrona (*psicotria viridis*), é utilizado por grupos indígenas do continente americano desde a época pré-colombiana em rituais mágico-religiosos. Seu uso proporciona as “mirações”, que são visões espirituais conseguidas em estado de consciência expandida, bem como intuições, alívio físico, psíquico e curas.

Raimundo Irineu Serra nasceu no estado do Maranhão em 1892. Em 1912, com 20 anos de idade, transferiu-se para o Acre, norte do país, destinando-se aos seringais na fronteira com a Bolívia, integrando o movimento migratório de nordestinos para trabalhar na extração do látex. Nesse contexto, tomou contato com a bebida que lhe deu o “toque de iniciação” e a revelação para fundamentar a Doutrina.

Os primeiros contatos de Raimundo Irineu Serra com a bebida teriam se deram em um contexto de culto satânico (MOREIRA, 2011). Mas o relato contado a seguir se consolidou como uma espécie de “mito fundador”, e demarcou uma nova abordagem do uso da *ayahuasca*, em que se abandona práticas pagãs e passa-se a adotar referenciais e valores cristãos

Ao tomar o chá, numa noite de lua cheia, Mestre Irineu armou a rede de modo a ter melhor acesso ao astro celeste. Quando começou a *mirar*, viu-a se aproximar até ficar bem perto, na altura do teto da casa. De dentro dela, uma Senhora, sentada numa espécie de poltrona, apareceu-lhe.

² Família de línguas indígenas da América do Sul falada por cerca de dez milhões de pessoas de diversos grupos étnicos da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru ao longo dos Andes. Possui vários dialetos entre si. É uma das línguas oficiais de Bolívia, Peru e Equador.

As imagens de Nossa Senhora carregam descrições diversas, variando segundo épocas e contextos. A imagem abaixo, popular nas américas no século XVIII, traz características semelhantes às descritas por Mestre Irineu, quando em transe, da Virgem que lhe deu a mensagem que determinou a cristianização do uso da ayahuasca. A imagem da linda Senhora com os pés sobre a lua é Nossa Senhora da Conceição, considerada uma das mais belas imagens barrocas brasileiras.



Figura 1: “A Deusa Universal” – aparição inicial a Mestre Irineu

Essa “entidade espiritual” se apresentou a ele com o nome de “Clara, a luz”, Nossa Senhora da Conceição, a “Rainha da Floresta”. Essa Senhora, que passou a ser a tutora (“a guia”) de Irineu Serra em seu aprendizado com a *ayahuasca*, falou-lhe que aquela bebida tinha muitos nomes, mas que era na verdade, o verbo divino. Batizou-a, então, com o nome de “daime – amor, luz, saúde, paz, sabedoria, força”. Foi também dela que Raimundo Irineu recebeu as normas para a realização do ritual (COUTO, 1989). Parte do diálogo entre eles é descrito a seguir:

“Tu tem coragem de me chamar de Satanás?”

“Ave Maria, minha Senhora, de jeito nenhum!”

“Você acha que alguém já viu o que você está vendo agora?”

Aí, ele vacilou, pensando que estava vendo o que os outros já tinham visto.

“Você está enganado. O que você está vendo nunca ninguém viu.

Só tu. Agora, me diz: quem você acha que eu sou?”

Diante daquela luz, ele disse: “Vós sois a Deusa Universal!”

“Muito bem. Agora, você vai se submeter a uma dieta, para tu poder receber o que eu tenho para te dar”.

A dieta era passar oito dias comendo macaxeira insossa [...] (MOREIRA, 2011, pp. 91–92).

Depois disso, Mestre Irineu submeteu-se à referida e rigorosa dieta, permanecendo oito dias na mata, tomando *ayahuasca* e comendo apenas macaxeira insossa, chá sem açúcar e sem qualquer espécie de contato sexual. Nesses dias de intensas *mirações*, ele teve muitas visões e a sensação de que tudo sabia e adivinhava. Penetrou num mundo encantado onde os paus falavam, as coisas se mexiam e os caboclos velhos antigos chegavam perto dele, que os recebia sem nenhum temor (COUTO, 1989).

A experiência xamânica de transe é fenômeno comum na história geral das religiões, pois segundo Mircea Eliade, “*não há a menor probabilidade de se encontrar, em alguma parte do mundo ou da história, um fenômeno religioso puro e perfeitamente original*” (ELIADE, 1960). De acordo com o autor, nem mesmo a magia pode ser uma explicação para o xamanismo³, fenômeno que aponta para uma especialidade mágica específica, o ‘voo mágico’”, sendo o xamã um especialista em um transe, durante o qual se acredita que sua alma deixa o corpo para realizar ascensões celestes ou dissensões infernais.

Quanto às comparações, sabemos que é comum o uso de figuras de linguagem em textos religiosos. Na descrição de Nossa Senhora quando da aparição inicial a Mestre Irineu, vemos uma alegoria, uma simbologia, que participa dos conceitos de metáfora, de símile, e em muitas figuras de pensamento, que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens. Uma imagem, a rigor, é, ao mesmo tempo, sempre uma metáfora, ou seja, uma aproximação entre duas coisas diferentes, e também uma descrição, isto é, uma relação linguística entre palavras para revelar uma visão do mundo, real ou não real,

³ Conjunto de manifestações, ritos e práticas centralizadas na figura do Xamã, que faz papel de intermediação entre a realidade profana e a dimensão sobrenatural em seus transe místicos e nos poderes mágicos que lhe são atribuídos (by *Oxford Languages definitions*).

representável pela racionalidade (CARVALHO, 2007). Nesse sentido, são válidas expressões como imagem metafórica ou imagem simbólica.

A metáfora apresenta diretamente a semelhança entre as coisas, o que a torna mais instrutiva e verossímil e mais persuasiva. A imagem é também uma metáfora, pois se distingue pouco dela. A metáfora permite à alma fazer imagens daquelas coisas que não se deixam ver pelos sentidos, como numa pintura, tornando-as claras e atuantes. Assim, o uso de nomes, de definições, silogismos concludentes e esclarecedores, funciona como figuras pertinentes à elocução poética e retórica, por comportarem conhecimento, deslocando, por analogia, as coisas em relação a seus gêneros e espécies, e fazendo ver o semelhante.

Ocorre, então, uma transposição de sentido com espécies muito próximas entre si pela semelhança, pelo procedimento similar ao do exemplo. Isso acontece por que a figura estabelece uma relação de semelhança que funciona como uma regra de argumentação plausível e geral, e, portanto, do conhecimento da maioria das pessoas.

Assim, numa alegoria que faz referência ao feminino, a imagem seguinte, segunda aparição da mulher sagrada a Mestre Irineu, depois de oito dias de depuração na mata, representa aquela primeira mesma “Deusa Universal”, com características agora contextuais, da floresta.



Figura 2: A “Rainha da Floresta” – segunda aparição a Mestre Irineu

Ele não teve dúvida que se tratava da mesma Senhora. A verossimilhança nas imagens sagradas é encontrada desde há muito nos textos literários no gênero de poemas epidíticos, isto é, exemplificativos. Na literatura é procedimento de tempos medievais conceber textos ao divino dentro de certa moralização que busca tirar partido de conceitos de toda a natureza, encontrada na latinidade antiga para adaptá-la à moral cristã (CARVALHO, 2007).

A imitação é uma tendência natural do homem, pois implica, nas artes, uma ação humana regrada por princípios e procedimentos. A imitação implica certa inclinação “da alma para o belo”, e, imitação “é alma” (ARISTÓTELES, 1998). Na imitação poética a ideia da perfeição é assegurada pela verossimilhança, artifício que produz metáforas que encontram respaldo no universo das artes poéticas e retóricas desde a antiguidade.

A verossimilhança constitui, então, condição primeira da poesia, dado que a obra de arte da palavra imitativa é constituída como uma síntese de pensamentos de sua formulação por meio da linguagem. Retoricamente, a verossimilhança implica certa congruência primordial entre a coisa pensada e a forma com que este pensamento

“aparece” no texto. O verossímil, em todos os casos inclui o conjunto de “paixões”, exprimíveis pelo mundo simbólico das palavras.

Todos produzem provas por persuasão, recorrendo a exemplos, pois “fora destes nada mais há” (ARISTÓTELES, 1998). Então, o gênio do autor está em empregar estratégias persuasivas dirigidas ao contexto determinado, visando transformar uma situação existente por meio da adoção de novas formas de pensamento e ação, ou seja, é a utilização da “capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”. Isso reflete a preocupação com o efeito que o discurso obtém junto ao público e sua causa final persuasiva, que se fundamenta na versatilidade inventiva de seu objeto.

Vislumbramos correlação entre a experiência iniciática de Mestre Irineu e o Apocalipse de São João⁴, alegoria semelhante da aparição da Virgem. O capítulo 12, versículo 1 do Apocalipse nos diz que “*apareceu no céu um sinal extraordinário: uma mulher vestida do sol, com a lua debaixo dos seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça*”, passagem que pode ser representada pela imagem a seguir, e nos remete à uma hierofania lunar, e pode confirmar a intencionalidade dele na sua busca de “catolicizar⁵” o uso ritual da *ayahuasca*.

⁴ São João é Santo Padroeiro da doutrina. No dia 24 de junho cantamos e bailamos “O Cruzeiro”. Também nos dias 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição e no Natal.

⁵ Antes de começar o trabalho dos hinários oficiais, reza-se um terço.



Figura 3: Nossa Senhora da Conceição – A Virgem do Apocalipse

Nessa figura da Senhora da Conceição há uma lua crescente simbolizando a fase da escuridão, numa espécie de valorização religiosa dos ritmos lunares. Em muitas versões dessa mesma imagem percebe-se claramente as duas pontas da lua lembrando o desenho de um par de chifres, ou seja, “a escuridão”; mas ela, grávida que está, é portadora da luz.

Perscrutando sobre de onde o apóstolo teria trazido a alegoria, estudiosos afirmam que o Apocalipse trata dos riscos corridos pelos cristãos no fim do primeiro século, que devem ter repercutido numa crise de fé, e a passagem pode ser uma espécie de exortação à resistência, pois adversidades como essa quase sempre exigem muitas visões mágicas para se preservar uma crença, como também para se estabelecerem outras.

Assim, as revelações recebidas por Mestre Irineu na floresta deram início à nova religião *ayahuasqueira*⁶, estabelecendo a síntese entre o milenar uso da *ayahuasca* e uma nova vertente de consagração ritual do uso da bebida.

Numa versão mais recente da passagem bíblica, a obra “*Maria, A Mulher do Gênesis ao Apocalipse*”, Jonas Adib nos fala que “a primeira das criaturas, concebida no coração do

⁶ Há três grandes grupos que fazem uso ritualístico da bebida psicoativa *ayahuasca*, *Daime* ou *Vegetal*: Santo Daime, Barquinha e União do Vegetal. Atualmente, há diversas fragmentações oriundas desses grupos.

‘Pai’ para ser a Mãe de Jesus, no Apocalipse é mostrada como uma mulher vestida de sol, tendo a lua debaixo dos seus pés”. “Mas por que a lua”?

Porque ela preside a noite, a escuridão. Ela tem o mal debaixo dos seus pés. As trevas estão sob eles. Ela tem Lúcifer – que era luz e tornou-se portador das trevas – debaixo de seus pés. Ela tem, também, uma coroa de doze estrelas em sua cabeça. Ela é a mulher. Maria é essa aurora que vem à frente de seu Filho! (JONAS ADIB, 2011, p. 43).

O mito inicial da Doutrina do Santo Daime representa, então, um simbolismo cósmico lunar, que é elemento que sugere uma força celestial, agindo numa hierofania de interdependência de seres divinos, pois, “*tudo quanto é extraordinário e novo, pode tornar-se uma hierofania*” (ELIADE, 1992), isto é, um aparecimento ou manifestação reveladores do sagrado, na perspectiva espiritual”.

Vemos, dessa forma, que a simbologia construída por Mestre Irineu em torno da figura de Nossa Senhora, reitera a interpretação providencial da ação divina, sob a premissa de que as coisas divinas são ‘imitáveis’ no plano humano. O artifício buscado na analogia é referido claramente pelas grandezas finitas que Deus torna, em hierofanias diversas, manifestas nas grandezas infinitas (CARVALHO, 2007).

Assim, a construção de argumentos apresenta procedimento similar ao da construção da metáfora, na medida em que fundamenta a aproximação das semelhanças entre as coisas, procedimento que observamos na imagem do mito inicial da Doutrina, com a figura da “Mãe Universal” na Figura 1; sua vertente contextual da mata, com a “Rainha da Floresta”, na Figura 2; e na Virgem do Apocalipse, “Nossa Senhora da Conceição”, coroada de estrelas, com o mal subjogado sob seus pés, na Figura 3.

Numa outra representação da aparição inicial da Virgem, a imagem abaixo é uma alegoria mais recente, rodeada de elementos mágico-religiosos e do xamanismo. Nossa Senhora encontra-se no centro da lua, coroada de flores e estrelas, com a águia acima da cabeça. O contexto é o da floresta.

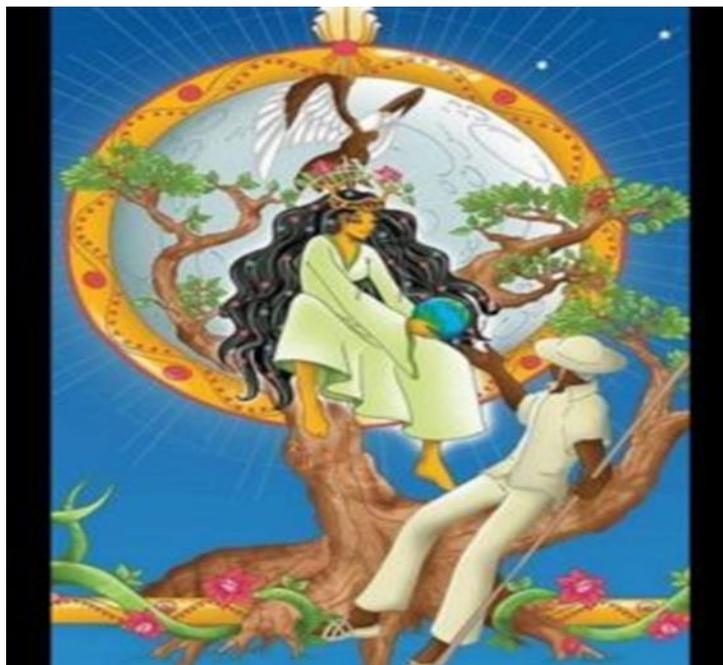


Figura 4: “A aparição da Virgem ao jovem Irineu”

Mestre Irineu determina, assim, a figura feminina, lunar, de Nossa Senhora da Conceição, da “Deusa Universal”, da “Rainha da Floresta”, da “Mãe Celestial”, representações do mesmo princípio, como elemento fundamental do seu hinário.

A imagem da Lua é recorrente na poética do hinário “O Cruzeiro”, tanto de forma elogiosa, como quanto em forma de agradecimento; e também de constantes e cuidadosos ensinamentos. Diversas passagens nos mostram tais ocorrências em excertos diversos. Eis alguns deles:

No hino “**Eu Devo Pedir**” (nº 10), ele diz,

“Vejo a lua nas alturas

Sua luz, seu esplendor

O meu amor eu emprego a ti

Em Jesus Cristo Salvador”.

No hino “**Eu Quero Ser**” (nº 15), temos,

“O amor eterno

Eu devo consagrar

A lua e as estrelas

A terra e o mar

O Sol lá nas alturas

Com sua luz de cristal”.

No hino “**Sol, Lua, Estrela**” (nº 29),

“Sol, Lua, Estrela

A Terra, o Vento e o Mar

É a Luz do Firmamento

É só quem eu devo amar”.

No hino “**Eu Canto nas Alturas**” (nº 40), temos,

“A minha Mãe é a Lua Cheia

É a estrela que me guia

Estando bem perto de mim

Junto a mim é prenda minha”

O “**la Guiado pela Lua**” (nº 84), fala,

“la guiado pela Lua

E as estrelas de uma banda

Quando eu cheguei em cima de um monte

Eu escutei um grande estrondo”

No hino “**No Brilho da Lua Branca**” (nº 101), temos:

“No brilho da Lua Branca

Foi quem me trouxe aqui
Doutrinar a quem quiser
Neste caminho a seguir [...]

A figura da “Grande Mãe”, da “Mãe Divina” e da lua são comuns em contextos religiosos diversos. Isso é natural, pois a poesia é lugar de repetição das analogias encontradas no mundo criado por Deus. Versos são realizações elocutivas das semelhanças encontradas entre as coisas. Imagens são anáforas dos mistérios divinos, lugar da causa final que move, deleita e também ensina. As substâncias sonoras realizam-se nas palavras, enquanto a substância da alma, definida como unidade de memória, vontade e inteligência, é iluminada pela Graça, que a predispõe ao Bem (CARVALHO, 2007).

Então, segundo as representações, Deus, Causa Primeira e Final da natureza e da história, ilumina o juízo dos autores no ato da invenção, que estabelece relações simpáticas, agudas, prazerosas, eficazes e afetadas, mas sempre regradas segundo os verossímeis dos gêneros e dos decoros específicos das ocasiões.

E ainda, todo processo de pensamento requer imagens. “A poesia é uma pintura”, pois se trata de uma atividade intelectual que produz imagens mentais. Arte da palavra por excelência, só lhe damos sentido quando conseguimos construir imagem mental, que se elabora como um quadro, até que chegue a constituir um todo (MANGUEL, 2001). Assim, a leitura do texto poético nos leva a operar com imagens o tempo todo, e uma imagem leva a outra, sucessivamente.

Para dar continuidade ao chamado e à fundamentação da sua obra, Mestre Irineu abandonou a antiga profissão de seringueiro e transferiu-se para o Rio Branco em 1930. Tinha nessa época 39 anos. Ele foi agrupando gente em torno de si e aperfeiçoando o trabalho, o ritual. A partir de 1935 passou a “receber” os hinos, oriundos da realidade espiritual. Isso se prolongou pelos 40 anos seguintes. Dizem que ele não sabia cantar nem tocar, que não tinha voz e que foi a Virgem Mãe Espiritual que lhe ensinou, lhe ordenou

que cantasse para ensinar a seus irmãos. Ele fundou, em 1945, o Centro de Iluminação Cristã Luz Universal (CICLU), comunidade religiosa conhecida na região como o Alto Santo.

Lua Branca

O Hinário do Cruzeiro é esta revelação: uma palavra nova, bela, simples, de um ensinamento antigo. É fruto do Daime e sua palavra forte. Deste Hinário descende uma plêiade de hinos de louvor a Deus e à sua criação.

Do prefácio do hinário “O Cruzeiro”, por Lúcio Mortimer⁷, em 30/03/1981.

O hino que inicia a obra⁸ é a valsa “Lua Branca”. Ele representa o rito de iniciação a que Irineu Serra se submeteu para se tornar o mestre fundador de uma escola espiritual, recebida da Virgem da Conceição, que envolve orações, cânticos, bailados e a ingestão da *ayahuasca* como um veículo sagrado e fundamental para a recém-criada doutrina (COUTO, 1989).

A letra do cântico nos diz:

Deus te salve, oh! Lua Branca

Da luz tão prateada

Tu sois minha protetora

De Deus tu sois estimada

⁷ Lúcio Mortimer foi dos primeiros peregrinos a chegar ao Acre na década de 1970, em busca da bebida. Ele também nos legou um hinário, cujo título é “A Instrução”.

⁸ “O Cruzeiro” é uma espécie de código poético-musical, com funções de ensinamentos morais e sociais a serem colocados em prática. Nele, Mestre Irineu nos legou poemas musicados de temas que vão desde passagens da sua própria vida, como a conversa que teve com a “Deusa Universal”, a questões que dizem respeito à natureza, ao país, ao mundo e ao cosmos (MOREIRA, 2011, p. 169).

Versão completa do Hinário: <https://hinos.santodaime.org/acervo/mestre-irineu>

Estrilho

Oh! Mãe Divina do coração

Lá nas alturas onde está

Minha mãe, lá no céu

Dai-me o perdão

Das flores do meu país

Tu sois a mais delicada

De todo meu coração

Tu sois de Deus estimada

Oh! Mãe Divina do coração...

Tu sois a flor mais bela

Aonde Deus pôs a mão

Tu sois Minha Advogada

Oh! Virgem da Conceição

Oh! Mãe Divina do coração...

Estrela do Universo

Que me parece um jardim

Assim como sois brilhante

Quero que brilhes a mim

Oh! Mãe Divina do coração...

O “Lua Branca” é uma alegoria, um símbolo do mundo natural da floresta, com seus encantos e mistérios, uma interpretação de uma ordem sagrada, uma espécie de procedimento que opera como uma “divinização poética” do mundo material, pela representação de uma realidade imediata, por meio de objetos e elementos da natureza, como a luz prateada, as flores delicadas, evidenciando os sentidos do plano sensível revertidos pelo sentido de reconhecimento da divindade da “Virgem Mãe”, lugar para onde os hinos quase sempre nos levam em suas imagens poéticas (BONFIM, 2005).

A “Mãe Divina do Coração” aparece como advogada capaz de defender-nos. Ela se confunde com a natureza, como uma flor bela e delicada. É a lua branca protetora. Na floresta, muitas vezes o caboclo conta apenas com a luz do luar para guiá-lo. Ela é o brilho da estrela do universo, simbolizando a mãe espiritual da humanidade.

A Lua Branca desdobra-se para a “Senhora Divina”, a “Deusa Universal”, às flores e às estrelas, modalidade do Sagrado manifesto no imaginário que constituiu a Doutrina revelada no contexto da floresta, simbolizando uma estrutura particular de sacralização da natureza, num modo específico de existência no cosmos (ELIADE, 1992).

Vemos no culto à Nossa Senhora da Conceição no Santo Daime uma espécie de comparação elogiosa, pois deve-se entender a representação da Virgem Maria a partir de fundamentos litúrgicos, históricos e populares, levando-se em consideração o respectivo contexto cultural em que essa representação se insere.

Buscando uma analogia em textos literários, pude observar, guardadas as diferenças linguísticas, características sensoriais inerentes aos escritos barrocos, quando o artista recorria reiteradamente à figura da metáfora, numa busca de similitude para externar suas descrições.

No “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, vemos a mesma representação da “Virgem da Conceição-Advogada-defensora”, quando Padre Antônio Vieira diz: “Não

vos acode primeiro nas vossas cousas o advogado que o juiz? Pois Cristo é o juiz, e Maria a advogada”.

Para a figura da “mãe-protetora, brilhante como a Estrela do Universo”, no mesmo Sermão, Vieira advoga: “metamo-nos todos hoje debaixo das asas desta soberana protetora para que nos faça sombra e nos dê luz [...], pois é Senhora da Luz”.

Encontramos a imagem da “flor mais bela e delicada” do jardim de Deus, também no Sermão de Santo Inácio, quando, numa comparação que relembra os elogios à Nossa Senhora, Padre Vieira elenca qualidades do fundador da Companhia de Jesus: “Se de todas as flores se compusesse uma só flor, esta flor havia de ter o cheiro de todas as flores; e se desta flor nascesse um fruto, este fruto havia de ter os sabores de todos os frutos”.

Vieira, no “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, diz: “Começou Deus na Virgem Santíssima; começou pela graça e acabou pela natureza, manifestando as delicadezas de sua sabedoria nestes trocados de sua onipotência. Isto posto, não resta mais que pedir a graça à cheia de graça, Ave Maria”.

Traço comum nos Sermões de Vieira são reiteraões que formam tópicos comuns da beleza. Os retratos poéticos repõem a ideia de que a “formosura é a justa proporção, ornada com cor honesta e decente”, numa espécie de êxtase amoroso sagrado, o que se observa ocorrer nas metáforas do “Lua Branca”.

Conclusão

A experiência espiritual nos leva a buscar, mesmo que de forma inconsciente, imagens simbólicas, figuras e objetos que se nos mostram na experiência sagrada, representando uma imagem externa ou um fato interno que de algum modo precisamos encontrar.

O Mestre Irineu, ao tomar o chá “para ver o capeta”, na realidade, viu-se diante da imagem de uma amiga interna de sua alma, a Virgem Maria. Vemos então, na experiência

mítica do seu encontro com a Virgem, o impulso que nos move e nos leva ao encontro dos símbolos, que quando escolhidos pela consciência e vividos pela experiência, transformam-se em epifanias, que são eventos, sonhos e imagens que nos cativam, nos revelam aspectos desconhecidos e nos provocam reações emocionais, dando lugar a outros significados e corroborando sentidos.

Ao unir o simbolismo cósmico lunar com a Virgem da Conceição em sua obra, Mestre Irineu nos explica, a seu modo, que a religiosidade ganha cotidianamente novas formas, símbolos e significados, mas permanece essencialmente a mesma, e que a sua experiência religiosa se confirmou ser especial e transformadora.

A figura da Virgem Maria é de inquestionável relevância para os cristãos. Não conseguimos imaginar a religiosidade ocidental cristã-católica sem a plácida e afetuosa presença de Maria Santíssima.

A poesia do hinário "O Cruzeiro" nos aproxima do gênero demonstrativo, definido pela retórica em função da apresentação do belo virtuoso – nos termos do elogio. No hino "Lua Branca" há referências elogiosas ao princípio materno criador, confirmando ser a figura da Virgem, princípio nuclear desse hinário.

De acordo com Joseph Campbell, a sempre-viva e sempre-ardente Virgem Maria é bucha ardente que não se extingue. Consoante ao Ofício da Virgem, desde a sarça que Moisés viu arder sem se consumir, reconhecemos tua glória conservada (CAMPBELL, 1970).

Quanto à mitologia cósmico-lunar, não podemos esquecer que a Lua revela ao homem religioso não somente a ligação indissolúvel entre a Morte e a Vida, mas também, e sobretudo, que a Morte não é definitiva, que é sempre seguida de um novo nascimento. A Lua valoriza religiosamente o devir cósmico e reconcilia o homem com a Morte. A relação entre fatos como o nascimento, a morte e a ressurreição, as águas, as plantas, a mulher, a fecundidade, a imortalidade, as trevas cósmicas, a vida pré-natal e a existência além-túmulo só foi possível, graças ao simbolismo lunar (ELIADE, 1992).

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- ATHAÍDE, Manoel. Figura 1: Nossa Senhora da Conceição. Disponível em http://www.terrasraras.com.br/mulher%20e%20a%20lua/avirgemealuanova2.html#Virgem_do_Apocalipse Acesso: 27 de abril de 2020.
- BONFIM, Juarez. *O Jardim de Belas Flores*, Bahia: Domínio público, 2005.
- BONFIM, Juarez Duarte (topics). Figura 4: Aparição da Virgem da Conceição ao jovem Irineu e o surgimento da Doutrina do Daime. Disponível em <https://www.jornalgrandebahia.com.br/2015/12/aparicao-da-virgem-da-conceicao-ao-jovem-irineu-surgimento-da-doutrina-do-daime/>> Acesso em 28 de abril de 2020.
- CAMPBELL, Joseph. *Mitos, Sonhos e Religião. Nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. São Paulo: Ediouro, 1970.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza*. São Paulo: Edusp, 2007.
- COCOON, Ceslestial. Figura 2: A Rainha da Floresta. Disponível em < <https://br.pinterest.com/pin/262123640782542573/>> Acesso: 17 de abril de 2020.
- COUTO, Fernando Lá Rocque. Santos e Xamãs: Estudos do Uso Ritualizado da Ayahuasca por Caboclos da Amazônia, e, em particular. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) UNB, Brasília, 1989.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ELIADE, Mircea. *El Xamanismo y las técnicas del extasis*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- JONAS ADIB, Monsenhor Jonas. *Maria, A Mulher do Gênesis ao Apocalipse*. São Paulo: Editora Canção Nova, 2011.
- LABATE, Beatriz Caiuby. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2002, 535 p.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOREIRA, Paulo. MACRAE, Edward. *Eu venho de longe: Mestre Irineu e seus companheiros*. Salvador: EDUFBA, 2011. 592 p. (pp. 91–92).

PARÓQUIA, Nossa Senhora da Conceição. Figura 3: Padroeira Nossa Senhora da Conceição. Disponível em < <https://igrejaconceicao.org.br/padroeira> > Acesso: 02 de agosto de 2020.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa*. Erechim, RS, EDELBRA, 1998.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões (Parte 1)*. Fonte digital:Ministério da Cultura. Fundação BIBLIOTECA NACIONAL, (1608–1697).

Candomblé para inglês ver:
um estudo descritivo sobre a tradução de legendas
em um documentário sobre Candomblé

Candomblé as red herrings:
a descriptive study on the translation of
subtitles in a documentary on Candomblé

Gleiton Malta

Doutor em Estudos Linguístico com ênfase
nos Estudos da Tradução pela Universidade
Federal de Minas Gerais. Professor da
Universidade de Brasília, Brasil.

gleitonmalta@gmail.com

Marília de Araújo Ruivo

Mestranda em Estudos da Tradução na
Universidade de Brasília.

mruivo19@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0359-4046>

<https://orcid.org/0000-0002-6365-9799>

Recebido em: 30/03/2020

Aceito para publicação em: 05/10/2020

Resumo

Este artigo tem como objetivo observar a relação de tradução entre o par linguístico português-ínglês nas legendas de um documentário sobre candomblé a partir do escopo dos Estudos da Tradução. Foram analisadas legendas e transcrições automáticas e humanas envolvendo fraseado e vocábulos próprios do candomblé. Os resultados demonstraram a ineficiência dos motores de tradução automática para a tradução de textos sensíveis, como os relacionados ao candomblé, bem como o impacto negativo da falta de conhecimento de domínio dos tradutores na tradução final.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Tradução de textos sensíveis. Candomblé. Legendagem.

Abstract

This paper aims to observe the translation relationship between the Portuguese-English linguistic pair in the subtitles of a documentary on candomblé from the scope of Translation Studies. Automatic and human subtitles and transcriptions were analyzed, involving phrasing and words specific to Candomblé. The results demonstrated the inefficiency of the automatic translation systems to translate sensitive texts, such as those related to candomblé, as well as the negative impact of the translators' lack of domain knowledge in the final translation.

Keywords: Translation Studies. Translation of sensitive texts. Candomblé. Subtitling.

1. Introdução

Desde 1960 tem-se registrado maior proliferação de publicações e documentários sobre o candomblé, Para Prandi (2001, p. 19), essa expansão do candomblé a partir da referida década trouxe uma espécie de miscigenação¹ dos terreiros, uma vez que outros segmentos sociais aderiram à religião e que, por terem maior escolaridade, passaram a se interessar pelos ensinamentos do candomblé. Dessa forma, os conhecimentos que antes eram transferidos somente de forma oral, passaram a ser transmitidos, também, via palavra escrita. Contudo, os textos oraculares, as coletâneas de mitos, notas sobre orixás, dentre outras informações colhidas na África, em Cuba e no Brasil ainda surgem, segundo Prandi (2001), de modo fragmentado e pouco sistematizado.

Este artigo, de cunho exploratório descritivo, está vinculado ao campo disciplinar dos Estudos da Tradução, em seu ramo descritivo orientado ao produto tradutório. Tem por objeto a tradução de legendagem em documentários sobre o candomblé. Faz parte de uma série de estudos levados a cabo pelo grupo de pesquisa Mapeamentos em Tradução (MapTrad)², cujo objetivo é realizar mapeamentos de diferentes naturezas, envolvendo processos, produtos tradutórios e tradutores. Especificamente, este trabalho se situa na linha de pesquisa Mapeamentos yorubá no Brasil: tradução e línguas em contato.³

Compreendendo que a tradução de textos religiosos ocorre e é objeto de estudo há séculos, como é o exemplo da bíblia, traçou-se como objetivo principal observar a relação de tradução entre o par linguístico português-ínglês nas legendas de um documentário produzido no Brasil sobre candomblé. Especificamente, objetiva analisar como os

¹ A palavra “miscigenação” neste trabalho se refere à mescla de interações das distintas camadas sociais e étnicas no espaço dos terreiros. Ainda que seja importante e necessário, não faz parte do nosso escopo, neste artigo específico, problematizar o referido conceito.

² dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2060501981311209

³ dgp.cnpq.br/dgp/espelholinha/2060501981311209776703

vocábulos específicos do candomblé são tratados no referido documentário, legendado em inglês.

A relevância deste estudo pode ser descrita de três formas: a primeira se relaciona com sua contribuição ao ramo descritivo do campo disciplinar dos Estudos da Tradução, uma vez que tem por objeto a tradução audiovisual. Igualmente é relevante pela temática em si, ou seja, o candomblé e como sua cultura é traduzida para outras nações, no caso aqui descrito, para a língua inglesa. E, por fim, pelo destaque dado à importância do trabalho do tradutor e do conhecimento de domínio (cf. SCARDAMALIA; BEREITER, 1991) para a difusão de conhecimentos produzidos no Brasil, relacionados não somente à área da produção audiovisual, mas também para a divulgação de uma cultura religiosa cujo contexto é cercado de preconceitos, invisibilidades e opressão por parte de grande parte da população, incluindo-se o ambiente acadêmico.

Este artigo está organizado em 6 seções, incluindo esta Introdução. Na seção 2 dispõe-se sobre os pressupostos teóricos em três subseções; a primeira relacionada ao candomblé, a segunda quanto à legendagem, e a terceira quanto à tradução de textos sagrados. A metodologia de pesquisa é o tema da seção 3, apresentando o material, a coleta de dados, a transcrição ortográfica, e a metodologia de análise. Na seção 4 apresentam-se os Resultados. Na seção 5 discutem-se os dados e na seção 6 são feitas as considerações finais do artigo.

2. Pressupostos teóricos

2.1 Candomblé

Dentre as múltiplas religiões praticadas no Brasil, o candomblé distingue-se como a religião afro-brasileira que surgiu durante o período colonial proveniente dos povos

africanos escravizados, como herança ancestral dos cultos tradicionais aos orixás realizados na África. Para Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2009, p. 29),

[...] o candomblé é uma religião criada no Brasil por meio da herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelos africanos escravizados [...] tem como função primordial o culto às divindades – inquices, orixás ou voduns – seres que são a força e o poder da natureza, sendo seus criadores e também seus administradores, complementando-se que há crença em um Ser Supremo (Olorum, Mawu, ou Nzambi, a depender da nação).

Os ensinamentos e tradições dessa religião são mantidos por gerações, principalmente, por meio da tradição oral, na qual as palavras eram consideradas “fonte de axé⁴, importante para o mecanismo de movimentação das forças sagradas e sinônimo de conhecimento, sabedoria e poder. O acesso ao conhecimento é formalmente regulado pela senioridade no culto” (SILVA, 1995, pp. 244–245).

Com relação à cultura da tradição oral, afirma Siqueira é (2004, p. 152):

[...]nossa referência primordial quando falamos da história e da cultura africana. Nem uma tentativa de abordar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória das últimas gerações de grandes depositários, a quem se pode deixar esta memória viva na África. A religião afro-brasileira é uma religião de herança em que os herdeiros recebem o legado dos seus ancestrais, que só sobreviveu no Brasil pela oralidade e a hierarquia, [...]

Quanto à oralidade no candomblé, afirma Póvoas (1989, p. 9) que as origens do candomblé da Bahia estão nas senzalas, locais nos quais os negros escravizados transmitiam os segredos dos *Òrìṣà*, a fé em *Ol'òrun* e a esperança em *Óṣàlá* a seus filhos. Ainda segundo Póvoas (1989), os segredos do candomblé sofreram todo o tipo de perseguição e opressão, seja pela fé evangelizadora católica, pela perseguição policial e

⁴ Ou asè, palavra yorubá utilizada no candomblé para remeter à qualidade divina em cada objeto em cada ser humano, é força que os orixás e a natureza concedem, a partir da perspectiva cosmológica yorubá. (ANDRADE, 2017, P. 37–49)

por toda a sorte de preconceitos e repressão. Por não utilizar nem acreditar na escrita para a transferência de conhecimentos, bem como para registrar e perpetuar os segredos dos *Òrìṣàs*, “a comunidade do candomblé confiou apenas no sistema de transmissão boca-ouvido. E, durante 400 anos, assim tem acontecido na Bahia, cada geração velando e transmitindo o preceito” (PÓVOAS, 1989, p. 9).

Por meio da tradição oral do candomblé uma nova integração das línguas africanas com o português se realizou, persistindo por meio de cânticos, louvores, rezas, rituais e outros quesitos do contexto sócio-religioso nacional. Pode-se inferir, nesse ambiente, um contexto de línguas em contato, no caso o português com, principalmente, o iorubá.

De acordo com Caputo (2015, p. 777), “o mais comum é a repetição das palavras (em língua africana) em rezas, cantos, ou no trato cotidiano em que as expressões nesse idioma são necessárias até que todos ou quase todos se expressem de forma semelhante”, a língua iorubá, por exemplo, nomeia os cargos hierárquicos dos iniciados e iniciadas como *Ìyálòrìṣà* (literalmente, a mãe que cuida dos *Òrìṣàs*, mais conhecida como mãe de santo) ou o *Bàbálórìṣà* (pai de santo), até o *abíyán* (aquele ou aquela que participa do terreiro, mas não é iniciado ou iniciada), ou mesmo o ritual fúnebre quando falece um filho ou filha de santo, chamado *Àṣèṣè*.

Por força da tradição oral de diversas línguas africanas em terreiros de candomblé, também conhecidos como Casas, roças ou *Ilé*⁵, os candomblecistas retêm um rico palavreado que perpetua o culto dos *Òrìṣàs*, mantendo a comunicação entre as pessoas, e

⁵ *Ilé* ou *Ilé Aṣé* “é a morada arquitetônica e sagrada das divindades, um conjunto onde agem as energias naturais, que faz a ligação física destas com os seres humanos. Um lugar público, aberto a todos que o procuram e que recebe variados nomes, entre eles a “casa das forças sagradas”, a “casa dos elementos poderosos da natureza”, “casa-de-santo”, “Axé”, “roça” ou “terreiro”. Na nação iorubá as casas de candomblé denominam-se *Ilê Axé*; na nação efon, *Kwe*, *Abassá* ou *Humpane*; e *Mbazi* ou *Canzuá*, na nação bantu. Geralmente, os terreiros ficam localizados em lugares distantes, em sítios, alguns em locais mais centrais. Podem ser grandes ou pequenos, porém precisam ser bem planejados para comportar todos os segmentos necessários para o bom andamento das liturgias” (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2009, p. 42).

principalmente nos atos, rezas, declamações. Segundo Caputo (2015, p. 784), ao serem transmitidas e repassadas, a manutenção da tradição oral e das línguas podem ser alteradas ao longo do ciclo de aprendizado, por exemplo, reconfigurando o som original dos fonemas, gerando novas formas de se expressar as palavras dos louvores, rezas e/ou mesmo conversas simples. Para Beniste (2001, p. 318), essa é uma das situações na qual pode acarretar traduções equivocadas das palavras, deturpando assim o sentido daquilo que se deseja dizer naquele momento.

A importância das palavras no culto aos *Òrìṣàs* pode ser verificada no seguinte *ìtàn*⁶ de *Ifá*, citado por Caputo (2015, p. 789):

Òsányìn vivia pelas matas quando recebeu de *Olódùmarè* o poder para conhecer o mistério das folhas e guardou todas elas em uma cabaça pendurada em um galho de árvore. Um dia, *Yánsàn*, muito curiosa, enfeitiçou os ventos para que eles derrubassem o galho da árvore e espalhassem as folhas sagradas pela floresta. Os demais *Òrìṣàs* então recolheram determinadas folhas e passaram a considerá-las como suas. Havia, porém, um problema, diz ele. Para se transformar em remédio, a folha precisa ser potencializada pela palavra e pelo canto.

Quanto a isso, Simas (2013, p. 52 *apud* CAPUTO, 2015, p. 789) assegura que, “Só o encantamento pelo verbo é capaz de dotar a folha de seus atributos de cura. A ausência da palavra não potencializa a folha. A utilização da palavra errada transforma em veneno o que poderia ser o bálsamo”. Cabe salientar que mesmo antes da expansão do candomblé em 1960, citada na Introdução deste artigo, a tentativa de se registrar de forma escrita os preceitos da religião já havia sido empreendida. Em 1928, Agenor Miranda Rocha

⁶ *Ìtàn* é compreendido como “mito, histórias” (BENISTE, 2011, p. 403); “são histórias, lendas e versos que contam e reproduzem, no decorrer dos tempos, os fatos e os feitos das divindades. [...] Servem para que possamos entender e conhecer melhor a tradição religiosa, seus simbolismos e os mitos que explicam as particularidades de cada divindade. Por meio dos *itãs* tiramos conclusões para termos uma vida pautada e doutrinada nos mitos. Porém, quando são transmitidos, retiram-se, acrescentam-se ou modificam-se itens que muitas vezes não condizem com a moral e com a personalidade dos orixás. Muitas lendas sofreram erros em suas traduções ou foram mostradas de acordo com entendimentos que as direcionavam a outras religiões, sendo deturpadas” (KILEUY e DE OXAGUIÃ, 2009, p. 164).

transcreveu em um caderno o corpo oracular do jogo de búzios “constituído de *Odu*, cada um com seus caminhos, *ebós*, mitos e significados” (PRANDI, 2016, p. 9).

Segundo Prandi (2016), durante muito tempo o texto do professor Agenor – como era conhecido pelo povo de santo – foi copiado e difundido sem qualquer referência a seu nome, inclusive foi publicado de forma equivocada como de autoria de Mãe Agripina. Nesse processo de cópias, segundo Prandi, “inúmeros erros foram introduzidos no texto, passagens foram truncadas, palavras esquecidas (...) de modo que as versões foram se tornando muito prejudicadas” (PRANDI, 2016, p. 13). Se um texto reeditado (para não dizer copiado) dentro do sistema da mesma língua sofre tantas mutações, o que se pode dizer das traduções e, maximizando o problema, o que se pode dizer de modalidades de tradução, como a legendagem, que possuem regras próprias e que impactam no sentido e na função comunicativa? A preocupação com a não familiarização de leitores com os termos utilizados no candomblé é exposta por Prandi em “Caminhos de Odu”, do já citado professor Agenor. Na Introdução Prandi afirma que:

“Especialmente para o leitor pouco acostumado à linguagem do candomblé, preparei um pequeno glossário com palavras de origem iorubá que aparecem em itálico ao longo do texto, sobretudo nas listas de ingredientes dos ebós, palavras que até os dias de hoje são de uso corrente nos candomblés de nação nagô”. (PRANDI, 2016, p. 15)

Tal inquietação vai ao encontro de nossa preocupação em mapear o uso de vocábulos próprios do candomblé em materiais traduzidos, neste caso, na legendagem para o inglês de documentários produzidos no Brasil sobre o candomblé. A depender do legendista e/ou do tradutor que recebe tal incumbência, a tradução pode passar ideias equivocadas sobre o conteúdo que se é traduzido. Dessa forma, o conhecimento de domínio (cf. SCARDAMALIA; BEREITER, 1991), o seja, sobre o assunto a ser traduzido, é primordial para que o produto final seja adequado ao público de chegada sem que a mensagem seja deturpada ou prejudicada.

2.2 Legendagem

Para Diaz–Cintas (2004), a tradução audiovisual (doravante TAV) é a modalidade de tradução mais conhecida pelo público. A legendagem está inserida dentro da modalidade TAV e ocorre quando a partir de um texto de partida (imagem, vídeo, diálogo, etc.), se é emitido simultaneamente um texto escrito adicional de chegada, cuja função é apresentar os diálogos dos personagens e outros elementos discursivos que fazem parte da imagem, da trilha sonora ou vídeo, (Bergmann; Lisboa, 2008, p. 98;⁷ Naves et. al, 2019, p. 9).

Para a elaboração de uma legenda, diversos passos são seguidos. De acordo com Nobre (2012), esses passos podem ser resumidos em: 1) encomenda a um tradutor ou produtora de legendagem, 2) verificação da cópia e da lista de diálogos, 3) produção de cópia com códigos de tempo, 4) marcação (*spotting*) dos tempos de entrada e saída das legendas, 5) tradução do texto de partida, 6) revisão da legendagem, 7) controle de qualidade, 8) exportação de legendas e 9) impressão das legendas no vídeo.

As diretrizes para legendagem neste artigo são determinadas pelo Guia Orientador para Acessibilidade de Produções Audiovisuais de Naves et. al. (2019). Para essas autoras (2019, p. 59) “as questões tradutórias estão relacionadas à operacionalização dos parâmetros técnicos e linguísticos de uma legendagem”, cujos aspectos técnicos incluem número de linhas e posição das legendas, caracteres por linha, composição, entrada e saída das legendas, velocidade de leitura, respeito aos cortes e mudanças de plano, fonte, entre outros.

Para os leitores, a legenda deve ter no máximo duas linhas, com o máximo de 37 caracteres – parâmetro estabelecido em empresas de legendagem no Brasil e no mundo afora (NAVES et. al, 2019, p. 30) – compatíveis com a velocidade de leitura do espectador,

⁷ “um texto escrito apresentado de forma simultânea à fala do texto original que devem estar em perfeita sincronia”.

estar normalmente na parte de baixo do centro da tela e ser exibida em bloco, para maior compreensão do leitor. No que diz respeito ao formato, a legenda poderá aparecer de três formas, sendo exibidos (i) quase o mesmo número de caracteres em ambas as linhas, tendo um formato semelhante a um retângulo; (ii) a segunda e terceira forma, aparecem mais caracteres na linha de cima ou na linha de baixo, respectivamente, remetendo a uma pirâmide.

De acordo com Naves et. al (2019, pp. 34–35), as convenções lexicais sintáticas e tipográficas na legendagem se assemelham em grande parte às convenções de textos escritos. Nesse sentido, a pontuação na legendagem possui a mesma função que a utilizada em textos escritos quanto ao uso de aspas, dois pontos, interrogação, vírgula – uso igual se a vírgula vier dentro da mesma legenda, sendo desnecessária entre legendas, porque a transição de uma legenda para outra já indica pausa –. Porém, difere, por exemplo, quanto ao ponto final, o qual geralmente indica fim de pensamento, assume na legendagem que não há continuação na legenda. A exclamação só é usada quando for necessária para que a pontuação não perca a força, uma vez que a imagem já dá o efeito emotivo. O uso de travessões sinaliza que duas pessoas estão falando na mesma legenda. E, os três pontos são usados para indicar hesitação, além de pensamento inconcluso.

Outros sinais como a letra maiúscula e o itálico têm seus papéis a desempenharem na legendagem. Conforme Naves et. al. (2019, p. 35), “a legenda inteira aparece em itálico para traduzir letras de canções ou vozes em *off*, ou seja, aquelas cujo falante não pode ser visualizado em cena”. E as informações escritas diegéticas devem ter todo o conteúdo legendado por letras maiúsculas.

Quanto à operacionalização dos parâmetros linguísticos da legendagem, estes incluem adequação ao registro e à cultura, a segmentação da legenda, que deve respeitar as unidades gramaticais, as músicas devem ser indicadas por colchetes caso instrumentais, ou em itálico quando detiverem letra e influência sobre a ambiência do filme, e mensagens

escritas que aparecem na tela devem ser traduzidas se forem relevantes ao enredo, evitar repetições óbvias de nomes próprios, correlação entre os diálogos e o conteúdo da legenda.

Igualmente, de um ponto de vista técnico deve ser verificado se as legendagens podem ser abertas ou fechadas. Considera-se “aberta” a legendagem que é inseparável do texto audiovisual, isto é, são emitidas na tela e não dependem de um codificador para ser acionada. Já as legendagens “fechadas” (*closed caption*) são ativadas a critério do usuário.

Quanto aos quesitos linguísticos, segundo Gambier (2003, p. 172) há três tipos de legendagem: a intralinguística, a interlinguística e a bilíngue. (i) A legendagem intralinguística apresenta um texto escrito na mesma língua do texto oral; (ii) a legendagem interlinguística apresenta um texto escrito em uma língua diferente da do texto oral, isto é, apresenta-se uma tradução, em forma de código escrito na tela. É o tipo de legendagem mais conhecida, utilizada nos cinemas, nos vídeos e outros meios de mídia; (iii) a legendagem bilíngue apresenta o texto escrito em duas línguas diferentes e tem por objetivo servir duas comunidades linguísticas que partilham do mesmo espaço físico, como é o caso, por exemplo, da Bélgica e da Finlândia. Podendo ter também um objetivo pedagógico.

Segundo Melo e Giana (2005), além de conhecer as línguas de trabalho, língua fonte e língua alvo, é necessário que o tradutor possua um vasto conhecimento cultural, uma vez que um erro ou interpretação equivocada pode gerar uma série de mal-entendidos. Nesse sentido, conhecer como se dá o uso dos termos do candomblé inseridos em um contexto real seria um dos pré-requisitos do tradutor que pretende traduzir este tipo de texto. Esse tipo de conhecimento é o que Scardamália e Bereiter (1991) chamam de conhecimento de domínio. Ademais, ter conhecimento e prática de legendagem, o que implica conhecer as regras que regem esta modalidade de tradução. Este artigo contempla,

especialmente, a legendagem interlinguística, ou seja, aquela que passa uma expressão oral em uma língua para uma expressão escrita em outra língua.

2.3 Tradução de Textos Religiosos

Muitas religiões possuem textos sagrados, escritos antigos que se perpetuam por gerações dentre diversas comunidades religiosas afins. Alguns dos mais conhecidos são as Bíblias cristãs, o Alcorão islâmico, o Torá judaico, Tri-Pitakas indiana, entre outros. De acordo com Lopes (2009), os textos sagrados escritos podem surgir a partir da manifestação e/ou inspiração divina, ou mesmo quando uma comunidade ou grupo encontra neles elementos que os unem quanto a um ensinamento, apresentam valores comuns e auxiliam a pessoa religiosa a experimentar a manifestação do sagrado.

Geralmente, tradução de textos sagrados ocorre quando estes se encontram em formato escrito, sendo que grande parte das pesquisas encontradas envolve a tradução de textos bíblicos. Carlucci (2012, p. 86) entende que ainda que haja concordâncias entre teorias da tradução de textos religiosos, “deve-se atentar ao viés etnocêntrico que pende para a hegemonia da religiosidade bíblica ocidental em grande parte das pesquisas na área, muitas vezes alinhadas com projetos e políticas institucionais de uma determinada religião”. Para o autor, essa atenção precaverá traduções demasiadamente universalizantes, dando espaço para que se visualize mais a religião “Outra” que a da própria cultura, acolhendo o entendimento de visões diferentes, de modo a abrir caminhos para maior compreensão e tolerância. Para tanto, considera-se a importação de termos próprios da religião a ser traduzida para o texto de chegada, gerando assim uma “ponte de contato entre culturas” (RIGZIN, 2001, p. 119 *apud* CARLUCCI, 2012, p. 90).

Para Simms (1997, p. 5), os textos que podem ser considerados como sensíveis são aqueles que se apóiam em bases tidas como contraditórias ao Estado, à religião, ao pudor, ou aos cidadãos comuns. E acrescenta que, qualquer texto que tenha relação com uma das

bases supracitadas, se sujeita a uma predisposição de o leitor a reagir de forma positiva ou negativa à tradução.

Como se pode ver, os textos sagrados, aqueles ligados às religiões se encontram nesse conjunto de textos. Embora o documentário aqui analisado não seja exatamente um texto sagrado, seu conteúdo permeia assuntos e idiossincrasias próprias dos rituais e da convivência dos adeptos do candomblé e, em grande medida, envolvem temas especialmente relacionados com o sagrado. Portanto, ainda que o documentário não seja catalogado como um texto sagrado, os temas abordados e muitas de suas passagens se configuram como tal. Muitas saudações, cantigas e formas de tratamento possuem natureza sagrada e fazem parte da literatura litúrgica do candomblé. Por isso, os consideramos como parte do conjunto de textos classificados como sensíveis, conforme Simms (1997).

3. Metodologia

3.1. O material (*corpus*)

Para o artigo pesquisou-se por documentários sobre a temática do candomblé, com áudio (texto oral de partida) na língua portuguesa do Brasil e com legendagem interlinguística (texto escrito) em língua inglesa. Ademais, buscou-se por documentários que apresentassem maior qualidade de imagem e áudio, bem como apoio e/ou identificação de agências de cinema e/ou associações culturais.

Baseando-se nesses critérios foi selecionado o documentário, Mulheres de Axé, publicado em 5 de agosto de 2015, patrocinado pela Secretaria de Políticas para Mulheres e pela Secretaria de Promoção da Igualdade Racial do Governo Estadual da Bahia. Foi realizado pela Associação Cultural e Religiosa São Salvador Ilê Axé Oxumarê, Associação Beneficente Axé Abassá de Ogum, Ação pela Cidadania, Associação Comunitária Alzira do

Conforto, Coletivo de Entidades Negras (CEN) e a produtora Água de Meninos. O documentário pode ser visualizado na plataforma Youtube. Apresenta legendagem aberta, isto é, as legendas já se encontram inseridas no documentário sem necessidade ou possibilidade de (des)ativá-las.

3.2. Coleta dos dados.

A transcrição do áudio do documentário “Mulheres de Axé” foi realizada com o auxílio do aplicativo Voice Notes II da plataforma de internet Google Chrome. Posteriormente o material foi transferido para o programa Microsoft Word onde recebeu ajustes manuais no texto transcrito em português do áudio, de modo a formatá-lo para reprodução nas tabelas apresentadas mais adiante.

3.3. Transcrição ortográfica

Para a produção da transcrição do áudio no documentário selecionado, determinou-se o uso da transcrição ortográfica devido às vantagens da compreensão e legibilidade que apresenta ao transcrever o texto oral em texto escrito. Segundo Ramilo e Freitas (2002, p. 55), há duas regras básicas no domínio da transcrição do texto oral, que estão anunciadas em French (1991): “(i) Não digite algo que não exista lá. (ii) Inclua tudo que esteja lá⁸”.

O processo de transcrição exercido nessa pesquisa elencou: (1) manter nomes próprios e títulos hierárquicos do candomblé em letra maiúscula, independentemente de sua posição nas orações apresentadas; (2) transcrever os vocábulos em língua iorubá com os acentos próprios da mesma, conforme apresentados em dicionários e guias da língua iorubá (BENISTE, 2011; FILHO, 2013) em razão da alta incidência desses nos exemplos em análise; (3) sinais de pontuação de vírgulas, pontos finais, interrogações, exclamações são

⁸ Nossa tradução de (i). *Don't type anything that isn't there.* (ii) *Do include every thing that is there.*

aplicados, a fim de tornar a transcrição legível (PORTELLI, 1997, p. 28); (4) repetições, isto é, reduplicações de letras ou sílabas, por exemplo, e...e...e, foram excluídas do processo de transcrição, por não entrarem em jogo na análise contrastiva entre as falas e legendas analisadas; (5) no caso de possíveis dúvidas quanto ao à compreensão da fala no documentário, será disposto entre colchetes e em letras maiúsculas o que se supõe ter sido enunciado.

3.4. Metodologia de análise

Como metodologia de análise se empregou a opção de selecionar trechos do documentário, dispostos em tabelas compostas por 9 colunas (Tabela 1), organizados em ordem cronológica, apresentando o tempo em que aparecem, a transcrição ortográfica realizada para esse artigo, a transcrição provida pelo Youtube, a legenda e o número de caracteres, palavras não traduzidas, número de palavras da legenda, palavras traduzidas corretamente em relação às transcrições ortográficas do áudio, e palavras traduzidas incorretamente em relação ao áudio apresentado nas transcrições ortográficas. Adota-se o parâmetro compreendido em Naves et. al (2019, p. 30) da estratégia empregada pelas empresas de legendagem no mundo e no Brasil no que diz respeito ao número de linhas, isto é, “são utilizadas, no máximo duas linhas, as quais, devem ter, no máximo, 37 caracteres cada uma”. Uma vez que, se a legendagem tiver mais de duas linhas e ultrapasse o número caracteres estabelecidos, o movimento de deflexão, no qual o leitor lê as legendas e olha as imagens para poder harmonizá-las e assim assistir confortavelmente a uma produção audiovisual pode ser prejudicado. Considera-se caractere letras, símbolos, pontuação e espaços entre letras e palavras.

Qualquer esforço maior nessa leitura pode prejudicar essa harmonização. Esses trechos são dispostos de modo a observar as escolhas tradutórias relacionadas com o

texto de partida. Dispõem-se nas tabelas alguns excertos de transcrições e traduções em legenda disponibilizadas pelo Youtube a seus visitantes. Segue exemplo da tabela.

Tabela 1 - Tabela representativa dos dados coletados

| Tempo | Transcrição ortográfica | Transcrição Youtube | Legenda | CT | PN | NL | TC | TI |
|--------------|--------------------------------|----------------------------|----------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
|--------------|--------------------------------|----------------------------|----------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= número de palavras traduzidas incorretamente

No que diz respeito ao processo tradutório, dispõe-se do modelo de Aubert (1998) para identificar os procedimentos técnicos de tradução utilizados nos excertos de textos apresentados:

1. Omissão: quando um segmento textual do texto de partida e a informação nele contida não podem ser recuperados no texto de chegada;
2. Transcrição: ocorre quando um segmento de texto pertence a ambas as línguas envolvidas ou a nenhuma das duas, mas a uma terceira. Ou também quando há no texto de partida uma palavra ou expressão emprestada na língua de chegada;
3. Empréstimo: quando um segmento do texto de partida é reproduzido no texto de chegada;
4. Decalque: quando se usa uma palavra ou expressão da língua de partida submetida a adaptações gráficas e/ou morfológicas e ainda não está presente nos dicionários da língua de chegada;
5. Tradução literal: sinônimo de tradução palavra por palavra. Ocorre quando entre o texto de partida e o texto de chegada tem-se o número de palavras, na mesma ordem sintática, com as mesmas categorias gramaticais e utiliza-se de opções lexicais consideradas sinônimos no contexto em que se encontram;

6. Transposição: ocorre quando são feitos rearranjos morfossintáticos, fazendo com que ao menos um dos três principais critérios da tradução literal não seja satisfeito;
7. Explicitação/implicitação: ocorre quando informações implícitas no texto de partida tornam-se explícitas no texto traduzido ou no texto de partida;
8. Modulação: ocorre quando há deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, mantendo o mesmo sentido no contexto;
9. Adaptação: ocorre quando entre o texto de partida e o texto traduzido se estabelece equivalência parcial de sentido, suficiente para a finalidade da tradução, denota uma assimilação cultural;
10. Tradução intersemiótica: quando elementos não textuais contidos no texto de partida são transpostos para o texto de chegada como material textual;
11. Erro: considerado somente em casos evidentes de escolhas tradutórias erradas; não inclui somente soluções consideradas inadequadas ou inconsistentes, visto que nesse caso deve-se considerar o caráter subjetivo do ato tradutório e interpretações;
12. Correção: quando no texto traduzido corrigem-se erros factuais, linguísticos, inadequações e gafes presentes no texto de partida;
13. Acréscimo: quando há inclusão no texto traduzido não motivada por conteúdo implícito ou explícito no texto de partida, mas por escolha do tradutor.

Dito isso, na seguinte seção são apresentados os resultados seguidos da discussão.

4. Resultados e Discussão

Nas tabelas a seguir, apresentam-se os dados coletados. Ressalta-se que não foi abordada a totalidade de exemplos de questões tradutórias presentes no documentário devido ao espaço disponível para este gênero textual. Como mencionado anteriormente,

os dados se encontram dispostos em tabelas, compostas por seis colunas; 1. a transcrição ortográfica realizada para esse artigo e a transcrição provida pelo Youtube; 2. a legenda e o número de caracteres (CT); 3. palavras não traduzidas (PN); 4. número de palavras da legenda (NL); 5. palavras traduzidas corretamente (TC) e 6. palavras traduzidas incorretamente (TI).

Com relação à legenda, observou-se que houve linhas de legendas que ultrapassaram os limites de caracteres (37), bem como uso equivocado de fonte conforme as normas estabelecidas por manuais e guias de produção de acesso audiovisual. Na Tabela 2, a seguir, apresenta-se um trecho em que o documentário é iniciado com uma música cantada por voz feminina.

Tabela 2 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 1

| Tempo | Transcrição ortográfica | Legenda | CT | PN | NL | TC | TI |
|-------|---|--|----------------|----|----|-----|------|
| 0:59 | mulher guerreira, negra, grande Ìyágbá | <i>WARRIOR, BLACK, GREAT WOMAN, ABA</i> | 32 | 0 | 5 | 0% | 100% |
| 1:44 | Nanã, Òṣun, Yánsàn, Èwà, Obá, Yemanjá, Dulce, Simas, Ìyágbá | <i>NANA, OSHUN, IANSAN, (Ø) OBA, YEMANJA, DULCE, SIMAS, YABÁ</i> | 21 12 18 | 1 | 8 | 45% | 55% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= número de palavras traduzidas incorretamente; Ø= omissão.

No trecho selecionado verifica-se inconsistência na tradução de ‘*Ìyágbá*⁹’ ao ser traduzida de maneiras diferentes nas legendas ‘Aba’ e ‘Yabá’, ambas as palavras no mesmo contexto musical. Vale ressaltar que a tradução de “*Ìyágbá*” por “aba” pode se converter em um problema, uma vez que a palavra *abá* significa “1. Espécie de esteira ou almofada. 2. Fatia, porção, parte” (BENISTE, 2011, p. 28) – e possui significado diferente

⁹ *Ìyágbá* é o termo usado no candomblé para definir os orixás femininos como Òṣun, Yemonjá, Oyá, Ewá, Obá, Nanã. Origem etimológica na língua yorubá, *Ìyágbá* “mulher idosa, senhora, avó”, literalmente “mãe adulta” (cf. Beniste, 2011).

de Ìyágbá, -òrìṣà feminino. Devido a isso, considera-se que haja ocorrido um erro de tradução. Na primeira parte da Tabela 2, averiguou-se que todas as palavras foram traduzidas e a estrutura sintática do texto-fonte foi mantida, caracterizando o procedimento de tradução literal, conforme Albert (1998).

Compreende-se que o tradutor traduz os nomes dos orixás *Nanã, Òṣun, Yánsàn, Obá, Yemanjá* de maneira a levar a tradução de encontro ao leitor por meio do uso de decalque¹⁰, ocorrendo a omissão (Ø) da tradução de 'Èwà' na legenda. Considerou-se que 45% dos vocábulos foram traduzidos corretamente na segunda parte da Tabela 2. Todas as palavras da legenda se encontram com fonte em caixa alta, contudo, em Naves et al. (2019, p.52) afirma-se que a letra de música legendada, deve ser colocada em itálico para que possa ser feita distinção entre fala e letra de música.

Na Tabela 3, apresentam-se excertos nos quais aparecem as identificações dos nomes das locutoras do documentário e o local no qual exercem o sacerdócio, respectivamente, Mãe Stella de Oxóssi do Ilê Axé Opô Afonjá e Mãe Jaciara de Oxum do Terreiro Abassá de Ogum.

Tabela 3 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 2

| Tempo | Transcrição ortográfica | Legenda | CT | PN | NL | TC | TI |
|-------|--|-------------------------------------|----|----|----|------|-----|
| 2:09 | Mãe Stella de Oxóssi, Ilê Axé Opô Afonjá | <i>Mother Stella of Oxóssi/ Ilê</i> | 23 | 2 | 4 | 100% | 0% |
| | | <i>Axé Opô Afonjá</i> | 19 | 4 | 4 | | |
| 3:18 | Mãe Jaciara de Oxum, Terreiro Abassá de Ogum | <i>Mother Jaciara of Oxum/</i> | 22 | 2 | 4 | 90% | 10% |
| | | <i>Terreiro Abassá of Ogum</i> | 24 | 5 | 4 | | |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= número de palavras traduzidas incorretamente.

¹⁰ De acordo com pesquisa realizada nos dicionários eletrônicos *Cambridge, Oxford Learner's e Merriam-Webster*, não há, atualmente, registro dos nomes traduzidos para a legenda em *Mulheres de Axé*.

Identifica-se na Tabela 3 o uso de tradução literal e empréstimo na tradução em legenda, com as palavras: “Stella de Oxóssi, traduzido como *mother Stella of Oxóssi*; Ilê Axé Opô Afonjá”, empréstimo ou estrangeirismo; “Jaciará de Oxum, traduzido como Jaciará *of Oxum* e Terreiro Abassá de Ogum” traduzido como Terreiro Abassá *of Ogum*. O estrangeirismo é identificado como a cópia da grafia da palavra na língua de origem mantida no texto de chegada. Ressalte-se que os nomes dos orixás foram mantidos em sua forma aportuguesada. Identifica-se, ainda, um tipo de decalque sintático, ou seja, uma adequação da estrutura sintática da língua fonte na língua meta, nesse caso, a tradução da preposição “de” por “*of*” nos nomes das personagens e dos terreiros.

Na Tabela 4, apresentamos outro exemplo de tradução com problemas. No trecho a sacerdotisa Mãe Stella de Oxóssi saúda três antigas sacerdotisas –*Ìyá Detá, Ìyá Kalá e Ìyá Nassô*.

Tabela 4 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 3

| Tempo | Transcrição ortográfica | Legenda | CT | PN | NL | TC | TI |
|-------|--|---|----|----|----|-----|-----|
| 2:43 | são as três velhas africanas, <i>Ìyá</i> | <i>they were three old African</i> | 33 | 7 | 6 | 90% | 10% |
| | Detá, Ìyá Kalá, Ìyá Nassô, então | <i>women/</i> | 29 | | 6 | 90% | 10% |
| | a elas mojubá mi o, àgò, | <i>Ìyá Detá, Ìyá Kalá, Ìyá Nassô/ (Ø)</i> | | | 0 | 0% | 0% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= Número de palavras traduzidas incorretamente; Ø= omissão.

Verifica-se nesse trecho que a legenda recebeu como tradução a transcrição, com acentuação diferente da língua iorubá em “*Ìyá*”, dos nomes das sacerdotisas africanas – ‘*Ìyá Detá, Ìyá Kalá, Ìyá Nassô*’, reforçando a hipótese de que o legendista/tradutor não recorreu a implementar as regras de acentuação da língua iorubá, configurando-se em uma espécie de decalque. Ademais, nota-se a omissão da saudação– ‘*então a elas mojubá mi o, àgò*’, o que compromete a sincronia entre fala e legenda, além de retirar do leitor a possibilidade de compreensão do texto traduzido sobre qual seria a saudação mencionada

anteriormente. As saudações na cultura do candomblé estão presentes em todos os rituais, são marcadores culturais que envolvem o respeito ao sagrado e à ancestralidade. Omitir a saudação retira do público de chegada o direito de conhecer esse marcador cultural forte da cultura de partida e (re)passa uma ideia equivocada a respeito de como o candomblé trata suas divindades e ancestrais. Ademais, tais saudações reforçam o respeito aos mais velhos dentro do culto do Orixá.

Na Tabela 5 apresenta-se um exemplo de omissão no trecho de uma cantiga, realizada em iorubá por vozes femininas.

Tabela 5 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 4

| Tempo | Transcrição ortográfica | Legenda | CT | PN | NL | TC | TI |
|-------|--|---------|----|----|----|----|----|
| 2:54 | [Música] ìyalóde, ìyalóde ìyá ìyágba, alodêiê, ìyalóde, ìyalóde ìyá ìyágba, alodê, ìyalóde ìyá | (∅) | 0 | 13 | 0 | 0% | 0% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= Número de palavras traduzidas incorretamente; ∅= omissão.

Como anunciado no parágrafo anterior, identifica-se completa omissão na tradução da legenda do cântico apresentado na transcrição ortográfica. Entende-se que a omissão de legenda nesse trecho possa ser atribuída à necessidade de se conhecer a grafia da língua cantada por parte do legendista e/ou tradutor do vídeo. Nesse sentido, a falta de conhecimento de domínio (SCARDAMÁLIA; BERENGER, 1991) pode ter impactado no produto final da tradução e, como no exemplo da Tabela 4, retira do público de chegada a possibilidade de conhecer o cântico e o que ele diz. Por outro lado, não é comum que se traduza esse tipo de texto, uma vez que todas as cantigas são realizadas em iorubá e não na língua da cultura de chegada (seja ela o Brasil seja um país anglófono). Porém, a disponibilização da legenda em iorubá seria mais adequada, tanto pelos critérios de legendagem como pelos critérios de interpretação e disponibilização de marcadores culturais.

O trecho disponibilizado na Tabela 6, adiante, traz Mãe Jaciara de Oxum do Terreiro Abassá de Ogum contando uma história/mito dos orixás, também denominado como *oríki*.

Tabela 6 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 5

| Tempo | Transcrição ortográfica | Legenda | CT | PN | NL | TC | TI |
|-------|---|---|----|----|----|-----|----|
| 3:19 | eu lembro de um oríki muito importante | <i>I remember a very important Oriki</i> | 33 | 0 | 6 | 99% | 1% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= Número de palavras traduzidas incorretamente.

Esse trecho apresenta a transcrição parcial de ‘*oríki*’ com a mudança na letra inicial, ‘o’ para maiúscula, e sem acentuação da língua iorubá. O número de caracteres por linha está dentro dos limites estabelecidos por Naves et. Al (2019). Talvez, o fato de o tradutor ter optado por colocar o vocábulo em iorubá com letra maiúscula, leve o público de chegada a inferir que *Oriki* se trata de um nome próprio, um idioma ou uma nacionalidade, o que dentro da convenção anglo-saxônica é comum.

Na Tabela 7, adiante, Mãe Jaciara de Oxum dá continuidade ao *oríki* mencionado na Tabela 6, relatando o encontro dos orixás masculinos com o orixá *Odùduà* para descobrirem os motivos por detrás das mazelas que acometiam a natureza e a humanidade. Na ocasião, foram questionados se haviam convidado *Òṣun*, orixá feminino, para reunir-se com eles previamente.

Tabela 7 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 6

| Tempo | Transcrição ortográfica | Legenda | CT | PN | NL | TC | TI |
|-------|---|--|----|----|----|-----|-----|
| 4:05 | então Odùduà disse, perguntou pra eles: Òṣun faz parte dessa reunião? | <i>Then Oduduá asked: “Is Oshum part of this meeting?”</i> | 51 | 3 | 9 | 75% | 25% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= Número de palavras traduzidas incorretamente.

Ocorre nesse excerto a modalidade de transcrição com ‘*Odùduà*’, decalque ao se traduzir “*Òṣun*” para ‘*Oshun*’, e omissão da tradução de “disse” e “pra eles”, representando as três palavras não traduzidas. As omissões na legenda se justificam, já que nessa modalidade as mensagens devem ser mais sintéticas e a proposta de tradução não prejudica o sentido. No que tange à estrutura, observa-se, ainda, que se ultrapassa o número de 37 caracteres por linha, limite observado em Naves et. al (2019, p. 30).

Como mencionado anteriormente o *site* Youtube disponibiliza transcrições e traduções automáticas dos vídeos que retém em seu sistema. Observa-se, então, se há sincronia entre a transcrição ortográfica do vídeo, a transcrição proposta pelo Youtube, bem como a tradução automática (TA) em legenda proposta pelo *site* nos excertos do documentário “Mulheres de Axé”.

Na Tabela 8, apresenta-se parte da música inicial do documentário cantada por voz feminina.

Tabela 8 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 7

| Tempo | Transcrição ortográfica | Transcrição Youtube | Legenda (TA) | CT | PN | NL | TC | TI |
|-----------------|--|---|---|--------------------|------------------|----|----|------|
| 0:52s até 1:05s | [Música] axé, força vital, meu <i>orí</i> , meu mulher guerreira, negra, grande axé, força vital | Acham coça vital mil hectares mulher achei nossa meu imitar o requeira que gaga | <i>think/ vital itch thousand hectares woman found/ our imitate the stutter that requires</i> | 5 41 37 5 | 1 1 6 5 | 13 | 0% | 100% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= Número de palavras traduzidas incorretamente.

De acordo com a Tabela 8, nota-se que as diferenças entre as transcrições (coluna 2 e coluna 3) são grandes, levando à incompreensão por parte do leitor que tem acesso à transcrição do Youtube (coluna 3), assim como a legenda de tradução automática (coluna 4). A legenda (TA), além de apresentar uma tradução palavra-por-palavra da transcrição

do Youtube não respeita diretrizes de legendagem, como o limite de caracteres por linha com 41 caracteres em ‘*vital itch Thousand hectares woman found*’. A mistura entre os idiomas iorubá e o português, presente na música, são complicadores para a TA, que não reconhece e/ou decodifica a produção oral em palavras que não são correspondentes, resultado em um total de 13 palavras não transcritas e conseqüentemente não traduzidas do áudio do documentário. Isso nos leva a afirmar que a tradução automática não substitui, em absoluto, o tradutor humano quando está em jogo a tradução de textos sensíveis.

No excerto a seguir (Tabela 9) Mãe Stella de Oxóssi aparece saudando as três sacerdotisas africanas.

Tabela 9 - Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 8

| Tempo | Transcrição ortográfica | Transcrição Youtube | Legenda (TA) | CT | PN | NL | TC | TI |
|-----------------|---|--|---|----------------------------|----|----|-------|-------|
| 02:32 até 02:49 | Eu vou me basear nos mais antigos, as três velhas conhecidas na Bahia que trouxeram uma forma mais ampla candomblé, as três velhas africanas, <i>ÌyáDetá, ÌyáKalá, ÌyáNassô</i> | o filme baseado nos mais antigos as três velhas conhecidas na bahia que trouxeram, uma forma mais lenta trocando lê três, vezes africanos eaabetarea calar e é, na sua então é mesmo jogar | <i>the movie based on the oldest the three/ old acquaintaces in Bahia who brought/ a slow form switching reads tree/ African times and to shut up and shut up it's/ in yours so really play</i> | 40 37 33 44 27 | 19 | 35 | 12,5% | 87,5% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= Número de palavras traduzidas incorretamente.

Novamente, nota-se que as diferenças entre as transcrições comprometem o entendimento do leitor, com imprecisão de palavras na transcrição do Youtube. Ademais, a legenda (TA) exhibe as mesmas características do exemplo 7 (Tabela 8), ultrapassando os limites de caracteres por linha. Verifica-se que apesar do alto número de palavras (19) não transcritas e não traduzidas, há algumas palavras que são traduzidas como “*threeold*”,

“*Bahia who brought*”, “*African*”. Novamente o sistema de tradução automática programado pelo Youtube recorre à tradução palavra-por-palavra da transcrição do próprio *site* inviabilizando a recodificação da mensagem e, por conseguinte, sua compreensão.

Na Tabela 10 retomamos os relatos da sacerdotisa Mãe Jaciara de Oxum, sobre uma história/mito dos orixás, também denominado de *oríki*.

Tabela 10 -Dados comparativos para análise tradutológica das transcrições e legendas do documentário *Mulheres de Axé* e Youtube – exemplo 9

| Tempo | Transcrição ortográfica | Transcrição Youtube | Legenda (TA) | CT | PN | NL | TC | TI |
|-------|--|---|---|---------------|----|----|-----|-----|
| 04:05 | então <i>Odùduà</i> disse, perguntou pra eles: <i>Òṣun</i> faz parte dessa reunião?eles responderam que não, então ficou claro que a falta da presença de <i>Òṣun</i> e do | então amontoado de perguntou pra ele acho um faz parte dessa reunião e eles responderam que mundo então ficou claro que a presença de oxum e do | <i>so huddlep up asked him/ I think one is part of this meeting and they/ (o)</i> | 23 43 0 | 25 | 15 | 23% | 77% |

Fonte: Elaboração própria.

Nota: CT= número de caracteres, PN= número de palavras não traduzidas; NL=número de palavras da legenda; TC= Número de palavras traduzidas corretamente; TI= Número de palavras traduzidas incorretamente.

Nesse trecho verifica-se que a transcrição do Youtube não observa o nome ‘*Odùduà*’, porém registra a segunda vez que a palavra ‘*Òṣun*’ aparece ao final do trecho, transcrevendo-a como “oxum”. A legenda (TA) além de demorar para apresentar sincronia entre fala e legenda, não traduz completamente a transcrição do Youtube – somente 23% foi traduzido, omitindo parte da fala do vídeo, devido a isso registrou-se um alto número de palavras não traduzidas (25).

A análise dos exemplos observados permitiu identificar que a legendagem interlinguística do documentário “Mulheres de Axé” dispôs principalmente de modalidades de tradução como a transcrição (3), o decalque (2) e a omissão (4) ao traduzir vocábulos próprios do candomblé. Houve falta de paralelismo na modalidade de tradução empregada para tradução dos nomes dos Orixás, com legendas oscilando, por exemplo, entre ‘*Oshun*’

e 'Oxum', o que gera conflito de consistência no corpus traduzido, possivelmente alertando o leitor quanto à legitimidade da legenda traduzida.

No que tange à parte técnica, foram encontradas linhas de legendas que ultrapassaram os limites de caracteres por linha (37), bem como uso equivocado de fonte, conforme os parâmetros estabelecidos por manuais e guias de produção de acesso audiovisual. Tais debilidades poderiam ter sido evitadas com uma segmentação textual mais adequada e revisão de legenda. Com base nos dados analisados, considera-se que dentre as fases necessárias para se realizar uma legendagem, a tradução do texto de partida e a revisão das legendagens sofreram com uma falta de observação acurada por parte do tradutor/legendador.

No caso das legendas traduzidas automaticamente, observou-se que o sistema de transcrição e legendagem providos pelo *site* não reconhecem o áudio de maneira a inserir os vocábulos nos devidos locais do texto escrito, apresentando erros estruturais e de tradução que não contribuem para o entendimento daqueles que visualizam o documentário. Nesse caso, o recurso da pós-edição (o que envolve a pré-edição) realizado por um tradutor, melhoraria o resultado final do produto de tradução levado ao público.

Com isso, foi observado que as traduções de textos sensíveis como os do candomblé ainda não são passíveis de serem traduzidos por motores de tradução automática, devido à alta incidência de vocábulos em iorubá, tanto nas saudações bem como nas cantigas e pela forma singular de se abordar os temas relacionados ao sagrado dentro da cultura do candomblé. O uso de fraseado particular, próprio é típico da religião e frequentemente utilizado e não deve ser ignorado, seja por tradutores, legendistas e/ou por aqueles que desejam difundir a religião em outros idiomas.

6. Considerações Finais

Esse artigo de cunho exploratório teve por objetivo observar os procedimentos técnicos de tradução empregados para traduzir vocábulos do candomblé nas legendas em inglês de um documentário sobre a religião produzido no Brasil. O estudo da tradução de textos religiosos, especificamente, de religião afro-brasileira atualmente não é muito amplo, considerando-se o campo disciplinar dos Estudos da Tradução.

A análise dos dados atentou à necessidade de experiência, informação e conhecimento de domínio quanto aos termos específicos próprios do candomblé por parte do tradutor e à revisão da legendagem após inseri-la no vídeo. Não foi possível ter acesso a maiores informações sobre a autoria do tradutor e legendista, o que impede a categorização da legendagem do documentário como de um profissional, e/ou de alguém com experiência na área, haja vista que a tradução envolve um conhecimento eminentemente operativo e de especialidade.

Traduzir é uma tarefa complexa, que exige um conjunto de competências que vão muito além de se conhecer o sistema linguístico de dois ou mais idiomas, competências essas não refletidas no produto tradutório objeto deste estudo. Ao se abrir mão de um profissional especializado, conhecedor tanto do fazer tradutório como do tema a ser traduzido, corre-se o risco de a tradução apresentar não só omissões acerca da cultura do texto-fonte, uma vez que língua e cultura são indissociáveis, mas também incongruências e interpretações equivocadas desse texto e, conseqüentemente, da cultura que está sendo traduzida, passando uma imagem, muitas vezes, distorcida, caricata e irreal para o leitor do texto final.

Com base nesta análise, cogita-se a possibilidade de a carência de profissionais da tradução apresentar-se em outras películas e meios que exibam representações culturais, em outros textos e diálogos de expressões culturais, apontando para problemas maiores,

como por exemplos, o da valorização da figura do profissional tradutor no sistema de partida (Brasil). Além disso, infere-se que, por um lado, com relação ao tema abordado, candomblé, não haja tradutores com conhecimento de domínio suficiente para sua tradução em modalidade inversa (tradução da língua materna à língua estrangeira), ou, por outro lado, que quem tem realizado este tipo de tradução geralmente não são pessoas que possuem o conhecimento de domínio, mas não possuem competência tradutória, ou seja, não são tradutores.

Com relação à transcrição e à legenda disponibilizada pelo *site* de forma automática, os exemplos demonstram que essas modalidades não respondem aos parâmetros técnicos e não oferecem ao leitor leigo no assunto entendimento contextual do vídeo. Pelo contrário, confundem aqueles que são os receptores da mensagem. Dessa forma, os resultados apresentaram que há espaço para aprimorar a sincronia e os sistemas automáticos de tradução de plataformas como o Youtube, já que, para textos sagrados e/ou sensíveis relacionados ao candomblé, os motores automáticos de tradução e de transcrição não respondem bem às expectativas mínimas de qualidade de tradução, portanto, não geram produtos satisfatórios.

Com base nos dados analisados para este artigo, aventamos a necessidade urgente de formação específica, seja de documentação para tradução, seja na área específica envolvida no processo tradutório, de legendistas e tradutores para trabalhos dessa natureza, a fim de se especializarem em tradução de textos sensíveis, sagrados, em tradução inversa (da língua materna para a língua estrangeira) e, principalmente, em conhecimento de domínio relativo ao (con)texto a ser traduzido.

Não podemos deixar de destacar que a difusão responsável de conteúdos referentes às religiões de matriz africana, sem distorções, coaduna esforços para um futuro com menos ignorância, intolerância e violência. Para isso, a ética do tradutor cumpre papel essencial.

Referências

- ANDRADE, L. L. de, Da tradição oral à escrita: cultura, resistência e cadernos de fundamentos. In: **Ideias & Inovação**, Aracaju, v.3, n.3, p. 37–49, 2017.
- AUBERT, F. H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. **Tradterm**, v. 5, n. 1, p. 99–128/129–157, 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49775>>. Acesso em: 23 nov 2019.
- BENISTE, J. **As águas de Oxalá**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **Dicionário Yorubá–Português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BERGMANN, J. C. F.; LISBOA, M, F. **Teoria e Prática da Tradução**. Curitiba: Editora IBPEX, v.1, 2008.
- BRUM–DE–PAULA, M. R.; ESPINAR, G. S. Coleta, transcrição e análise de produções orais. In: BRUM–DE–PAULA, M. R.; SCHERER, A.E.; PARAENSE, S. C. L. (Orgs.). **Letras**, nº 21. Santa Maria: PPGL Editores, 2002. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/laboratorioelo/files/2014/05/corpora.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2019.
- CAMBRIDGE. **Dicionário eletrônico de língua inglesa**. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- CAPUTO, S. G. Aprendendo yorubá nas redes educativas dos terreiros: história, culturas africanas e enfrentamento da intolerância nas escolas. In: **Revista Brasileira de Educação**, v.20, nº 62, jul.–set. 2015, p. 773–796. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782015206211>>. Acesso em: 26 fev. 2020.
- CARLUCCI, B. Horizontes que se fundem: abordagens e teorias na pesquisa sobre traduções de textos budistas. In: **Revista Belas Infieis**, v. 1, n.1, p. 83–93, 2012.
- DÍAZ–CINTAS, J; Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. In **The Journal of specialized Translation**, n. 1 p. 50–69, 2004. Disponível em: <http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php> . Acesso em: 34 mar 2020
- FILHO, F. P. **Guia prático da língua Yorubá**. São Paulo: Madras, 2013.
- FRENCH, J. P. **Updated Notes for Sound print Transcribers**. Birmingham: JP French Associated, York e Cobuild, 1991.

EDUCALINGO. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa.** Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-pt/iaba>>. Acesso em 23 nov. 2019.

GAMBIER, Y. **Screen Translation, Special Issue, The Translator – Studies in Intercultural Communication.** Manchester: St. Jerome Publishing, 2003.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KILEUY, O.; OXAGUIÃ, V. **O candomblé bem explicado.** Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LOPES, M. M. M. Sensibilidade na Tradução de Textos Sagrados. In: **Todas as Letras**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 62–73, 2009.

MELLO, G. “O Tradutor de legendas como produtor de significados.” 2005. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Instituto de Linguagem, Unicamp, São Paulo, 2005. Disponível em: Projeto de pesquisa, monografia. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269219/1/Mello_GianaMariaGandiniGianide_D.pdf>. Acesso em: 24 mar 2020

MERRIAM–WEBSTER. **Dicionário eletrônico em língua inglesa.** Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em 24 de nov. de 2019.

MULHERES DE AXÉ. Youtube: [s. n.], 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qbgoqgoBiKU&t=1217s>. Acesso em: 16 nov. 2019.

NAVES, S. B.; MAUCH, C.; FERREIRA, S. A.; ARAÚJO, V. L. S. **Guia para produções audiovisuais acessíveis.** Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura, 2016. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2019.

NOBRE, N. A legendagem no Brasil: Interferências linguísticas e culturais nas escolhas tradutórias e o uso de legendas em aulas de língua estrangeira. In: **Letras Escreve – Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Curso de Letras – UNIFAP**, vol 02, nº1, 2012. p. 1–17. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/issue/view/48>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

OXFORD LEARNER’S. **Dicionário eletrônico em língua inglesa.** Disponível em: <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/>>. Acesso em 24 de nov. 2019.

PORTELLI, A. “O que faz a história oral diferente”, Proj. História, São Paulo, 1997.

PÓVOAS, R. C. **A linguagem do candomblé: níveis sociolinguísticos de integração afro--portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

PRANDI, R.. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMILO, C.; FREITAS, T. "Transcrição ortográfica de textos orais: problemas e perspectivas". **Encontro Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto** (org. de Isabel Duarte, Joaquim Barbosa, Sérgio Matos, Tomas Husgen), vol. 2, Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto, 2002.

ROCHA, A. M. **Caminhos de Odu: os odus do jogo de búzios com seus caminhos, ebós, mitos e significados, conforme ensinamentos escritos por Agenor Miranda Rocha em 1928 e por ele mesmo revistos em 1998/ Organização: Reginaldo Prandi - 4. Ed.** Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

RIGZIN, T. Problems and suggestions for making a Tibetan-English Dictionary of Buddhist Terminology. In: **Buddhisttranslations- Problemsand perspectives**. Editado por Lama DoboombTulku, Delhi: Manohar, 2001. pp.310.

SCARDAMALIA. M.; BEREITER, C. Literate expertise. In: ERICSSON, K.A.; SMITH, J. **Toward a general theory of expertise**. Cambridge: CUP, 1991. p. 172-194.

SILVA, V. G. **Orixás da metrópole**. Vozes, 1995, pp.325.

SIQUEIRA, M. de L. Os fundamentos africanos da religiosidade brasileira. In: MUNANGA, K. (Org.). **História do negro no Brasil: o negro na sociedade brasileira -resistência, participação e contribuição**. Brasília: Fundação Cultural Palmares/ Ministério da Cultura, 2004. v. 1. p. 421.

SIMMS, K. (Org.). **Translating sensitive texts: linguistic aspects**. Amsterdam, Atlanta: GA, 1997.

Práticas religiosas em *Cidade de Deus*:
cultos, rituais e tradução coletiva no cinema literário

Religious practices in *City of God*:
worship services, rituals and collective
translation in the literary cinema

Lemuel da Cruz Gandara

Doutor em Literatura pela Universidade de
Brasília. Professor do Instituto Federal de
Goiás, Brasil.
gandara21@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6486-4559>

Recebido em: 24/09/2020

Aceito para publicação em: 10/08/2020

Resumo

Nosso estudo trata da experiência religiosa vivida por personagens sombrios no livro e no filme *Cidade de Deus*, lançados em 1997 e 2002, respectivamente. A partir deles, elaboramos um mapa espiritual de liturgias vinculadas ao catolicismo, ao evangelismo e à Umbanda; bem como análises comparativas fundamentadas no cinema literário e na tradução coletiva. O percurso teórico se desenvolve a partir de Jung, Prandi, Bakhtin, Silva Jr. e Gandara.

Palavras-chave *Cidade de Deus*.
Religião. Cinema literário.
Tradução coletiva.

Abstract

This work presents the religious experience lived by dark characters in the book and in the film City of God, released in 1997 and 2002, respectively. From them, we elaborated a spiritual map of liturgies linked to Catholicism, evangelism and Umbanda; as well as comparative analyzes based on literary cinema and collective translation. The theoretical foundation is developed from Jung, Prandi, Bakhtin, Silva Jr. and Gandara.

Keywords: City of God. Religion. Literary cinema. Collective translation.

Cadê o Salvador que nunca apareceu?

Adão Xalebaradã

As feras e demônios dormitam no fundo de cada indivíduo.

Carl Gustav Jung

Religiosidade nas sombras

O romance *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins com primeira versão lançada em 1997¹, propõe uma síntese literária do *modus operandi* da violência na favela (ou comunidade) que dá nome ao título. O narrador da obra deixa isso explícito ao leitor já nas páginas iniciais: “o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 1997, p. 22). No plano da fruição estética, a direção dada nos convida a deixar de lado as vãs ilusões de esperança, ou mesmo ideias pré-concebidas sobre as práticas consideradas hediondas, pois o contexto em que entraremos é do caos, da morte, da guerra e da carnificina.

Entendemos essa imersão nas relações sociais mediadas pelo ato violento a partir de Mikhail Bakhtin (2010) interpretado por Gandara (2019). Nessa concepção, um *eu* (o leitor, o escritor ou o tradutor) cria ou contempla o *outro* ou *outros* praticando ações sem jamais se confundir com estas e estabelece uma correlação baseada na experiência vivida. Quando nos colocamos diante da violência manifesta no romance e no filme, é imprescindível mantermos os limites entre os *eus* para não emitirmos juízos de valor, visto que a ordem social no texto estabelece um prisma em que não existem mocinhos e vilões, afinal “as feras e demônios dormitam no fundo de cada indivíduo” (JUNG, 1978, p. 17). Assim, os personagens que estudamos aqui refletem sombras que habitam em nós enquanto humanidade.

¹ Ressaltamos que o livro teve outras duas versões, uma lançada em 2002 em que há significativa redução de personagens e narrativas, bem como importantes mudanças de nomes; e uma edição comemorativa de dez anos publicada em 2007, na qual foi realizada uma fusão entre as duas anteriores.

Feita a advertência sobre a senda em que adentramos, nos colocamos a pensá-la no nível da espiritualidade e da religião. Para isso, trazemos o seguinte fragmento:

Olhava para todos os lados. Resolveu tirar os saltos altos para dar uma corrida, quando notou um homem parado na esquina seguinte. Ajeitou o dinheiro e os objetos, subiu a calçada oposta à do seu possível inimigo, diminuiu os passos, mentalizou sua pombagira. O homem manteve-se imóvel, deixando Ari mais apreensivo. Iria chegar bem próximo da esquina para depois sair em disparada. Fingindo procurar algo na bolsa tiracolo posta a sua frente, tirou o canivete de dentro da calcinha, abriu-o, esticou-o na mão direita, rebolou tudo o que sabia na expectativa de ser realmente uma mulher aos olhos do homem da esquina. Pensou em voltar e pedir ajuda ao irmão, mas teve medo de Cabeleira dizer que ele estava era de viadagem. Faltava menos de dez metros para passar por seu agressor em potencial, pensou em correr, o seu coração era a coisa mais barulhenta naquele momento.

– Não importa se a buceta é inchada e se o cu é cabeludo, o negócio é enfiar o canudo! – disse o homem da esquina, revelando-se completamente bêbado.

Ari virou a última esquina, caminhou até o final da rua, entrou no Porta do Céu, onde Neide e Leite esperavam por ele tomando cerveja. O irmão de Cabeleira pagou a conta, apressando os amigos da Zona do Baixo Meretrício” (LINS, 1997, p 53).

É madrugada na Cidade de Deus. Ari caminha em direção ao bar Porta do Céu (nome curioso que somado ao da favela cria uma antítese entre o paraíso aludido pelos termos e o inferno dantesco vivido por seus habitantes) para encontrar seus amigos. Quando se senti em perigo, o personagem – que é travesti e atende por Soninha Maravilhosa quando trabalha na prostituição – mentaliza sua pombagira² guia. Esse momento marca a primeira vez, no romance, em que essa entidade é efetivamente evocada para fins de auxílio e proteção. No decorrer da citação, vemos que nada ocorre e o homem que oferecia risco é apenas um transeunte narrando seus anseios sexuais.

² Existem variações de nomenclatura para essa entidade em inúmeros textos orais e escritos sobre a Umbanda: “Pomba-gira”, “Pomba-Gira”, “pomba-gira”, ou mesmo “pombogira”, esta última utilizada por Ademir Barbosa Junior em *O livro essencial da Umbanda* (2014). Por sua vez, Prandi (1996) e Lages (2003) nos elucidam que esse Exu tem o nome de Bongbogirá na tradição banto do Candomblé angolano. Neste artigo, optamos por manter a forma escrita no romance.

A passagem é metonímica ao trazer aspectos da cultura popular vinculados à mentalização de Ari: canivete na calcinha, rebolado, o sexo, a mulher noturna, a travesti, a prostituição. Esses elementos emolduram uma ação em que pombagira é chamada a agir em prol de um de seus filhos. Nesse caso, estamos diante de uma espiritualidade disposta a olhar por aqueles que transitam no submundo, que carregam uma chaga exposta de atos violentos que mudam drasticamente suas vidas e as vidas alheias. Pela conclusão do fragmento, deduzimos que Ari recebeu a intervenção esperada.

A pontual citação nos situa em uma das atmosferas religiosas que abordamos aqui, a Umbanda (tanto a esquerda quanto a direita), que desenvolveremos mais adiante. Além dela, nos interessam o catolicismo e o evangelismo. Nossa concepção sobre “religião” concorda com a de Jung, que escreve:

Encaro a religião como uma atitude do espírito humano, atitude que de acordo com o emprego originário do termo: “religio”, poderíamos qualificar a modo de uma consideração e observação cuidadosas de certos fatores dinâmicos concebidos como “potências”: espíritos, demônios, deuses, leis, idéias, ideais, ou qualquer outra denominação dada pelo homem a tais fatores; dentro de seu mundo próprio a experiência ter-lhe-ia mostrado suficientemente poderosos, perigosos ou mesmo úteis, para merecerem respeitosa consideração, ou suficientemente grandes, belos e racionais, para serem piedosamente adorados e amados. [...] Eu gostaria de deixar bem claro que, como termo “religião”, não me refiro a uma determinada profissão de fé religiosa. A verdade, porém, é que toda confissão religiosa, por um lado, se funda originalmente na experiência do numinoso, e, por outro, na *pistis*, na fidelidade (lealdade), na fé e na confiança em relação a uma determinada experiência de caráter numinoso e na mudança de consciência que daí resulta. Um dos exemplos mais frisantes neste sentido, é a conversão de Paulo (JUNG. 1978, p. 10).

O horizonte junguiano da religião abarca um conjunto de princípios de ordem espiritual (deuses, demônios) que não é explicado ao indivíduo pela razão e por isso deve ser respeitado. Esses fatores ou são virtuosos ou perigosos e se edificam na experiência com o transcendente (o numinoso) e na relação de confiança mediada pela fé que leva à conversão do pensamento ou mesmo à continuidade de cultos e rituais. O exemplo de

Paulo é basilar nesse contexto, pois demonstra que um fato orientado por Jesus Cristo leva à conversão de um de seus maiores perseguidores.

Em *Cidade de Deus*, essa conexão religiosa acontece no interior de igrejas e terreiros onde bandidos e traficantes se relacionam com a divindade. A concepção de vida de homens como Zé Pequeno, Bené, Marreco, Alicate e Cabeleira está erigida no crime e na marginalidade. Nesse sentido, pensamos com Flusser que o “mundo é produto de nossos juízos que são organizados pelas regras da nossa vontade” (2008, p. 178). A essa ideia acrescentamos esta de Ubaldi: “cada um pode crer e dizer o que queira, mas no modo de agir revelará sempre aquilo que realmente é” (2016, p. 22). Dessa forma, se a vontade está guiada por anseios sombrios, a partir de Jung (1990), em que Deus (ou o numinoso) se apresenta tanto no Bem quanto no Mal, os bandidos da obra realizam suas práticas religiosas com esperanças de serem atendidos naquilo que têm de mais intenso em suas almas (ou de demoníaco quando olhamos pela lupa do sofrimento que causam).

Ainda sobre isso, Byington afirma que “perceber a sombra como expressão do Mal é da maior importância para que seus conteúdos simbólicos sejam devidamente identificados, elaborados e resgatados de suas fixações e reintegrados no caminho da normalidade e do Bem” (2019, p. 225). Assim, quando reconhecemos que as ações dos personagens que analisamos são violentas, nós as colocamos no nível do Mal, e isso é imperioso para o situarmos na organização social romanesca.

Diante desse cenário, abrimos os caminhos para mapear as religiões que aparecem no texto. A partir dessa conceituação, analisaremos passagens em que pastores, padres, exus e pombagiras são acionados em várias cerimônias. Esse aspecto espiritual também será desvelado no âmbito do cinema literário e sua manifestação enquanto tradução coletiva (SILVA JR.; GANDARA, 2013), visto que aqui fazemos também um pontual estudo comparativo entre o texto literário e o filme.

Católicos, evangélicos e alternativos

O espaço registrado no romance e no filme pode ser considerado como um bolsão de pobreza fruto da herança escravagista e oligárquica no Rio de Janeiro, conforme Chaui (2017). Nesse microcosmo marginal, encontramos a presença da Igreja Católica, das igrejas evangélicas, algumas proposições alternativas e inúmeros rituais que, aparentemente, estão ligados à Umbanda.

Em relação ao catolicismo, padre Júlio é o líder espiritual da Igreja de Nossa Senhora da Penha. Ele atravessa as três décadas temporalizadas no livro (1950, 1960 e 1970) e contribui com velórios e missas enquanto o templo em si serve mais como um ponto de referência espacial para os bandidos durante suas perseguições, como lemos neste fragmento: “passaram em frente à igreja, alcançaram a casa do padre, viraram à esquerda, à direita, à direita novamente, jogaram-se nas águas do rio na altura da Laminha” (LINS, 1997, p. 37).

Apesar disso, temos outras leituras, como esta: “Busca-Pé despertou o olhar, focou a Igreja de Nossa Senhora da Penha no alto do morro, teve vontade de ir ao padre Júlio pedir de volta, numa bolsa de mercado, os pecados confessados para refazê-los com a alma largada em cada esquina deste mundo” (LINS, 1997, p. 13). O jovem fotógrafo (um dos poucos que não se enveredam pelo ciclo criminoso) idealiza retomar seus pecados para voltar a praticá-los, pois o ambiente mais próximo convida-o para isso. Nesse sentido, o ato confessional e a igreja mais parecem uma caixa de Pandora que, caso seja aberta, espalhará o pandemônio que habita em Busca-Pé. É uma sombra que ele faz questão de deixar com o Padre.

Em outra instância, as estruturas mantidas pela Igreja Católica marcam um abismo social, o que coloca essa instituição no escopo das religiões da elite. Cenoura nos traduz isso de forma contundente:

Lembrou-se do tempo em que trabalhava de faxineiro na PUC, única vez que se fantasiara de otário, pois sabia que nunca ficaria rico limpando as sujeiras que a brancalhada fazia, e só os otários trabalham com a certeza de que nunca vão desfrutar das coisas boas da vida. Por isso largara tudo, nunca mais levou aquela desgraça de vida. Maconha, cocaína, isso é que dava dinheiro, se não fosse Pequeno estaria rico.

Pensou nos filhos, queria que eles estudassem na PUC (LINS, 1997, p. 478-79).

O personagem nos apresenta um contraste entre sua posição social e os que estudavam na PUC, ele é faxineiro e os frequentadores (alunos, professores, entre outros) é a “brancalhada”. A constatação de Cenoura nos coloca diante de uma ideia em que o catolicismo, na obra, tem dimensões profundamente ligadas ao poder que (por ser um centro formador das elites) contribui para a manutenção do sistema excludente em que os “favelados” devem limpar a sujeira das salas de aula e não frequentá-las.

Com nuances distintas, denominações evangélicas contribuem para nosso mapa. Ao longo do romance, surgem a Igreja Batista e a Assembleia de Deus. A primeira aparece em um momento de virada na vida de Alicate, que, até o momento do trecho que segue, se considerava um filho do orixá Ogum:

O homem de terno de tergal sentou no sofá junto com os outros três religiosos. Alicate ficou em pé no canto esquerdo da sala, Cleide ao seu lado. Escutavam os membros da Igreja batista pregar o Evangelho.
- Agora vamos ouvir a palavra do Senhor:

A segurança daquele que se refugia em Deus.

Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do Onipotente descansará.

Direi do Senhor: Ele é o meu Deus, o meu refúgio, a minha fortaleza, e nele confiarei.

Porque ele te livrará do laço do passarinho, e da peste perniciosa.

Ele te cobrirá com as suas penas, e debaixo das suas asas estarás seguro: a sua verdade é escudo e broquei. Não temerás espanto noturno, nem seta que voe de dia. Nem peste que ande na escuridão, nem mortandade que assole ao meio-dia...

Tudo em Alicate se transformara em emoção saltitante e jubilosa, ao ouvir essas palavras. Encarava e via sinceridade tão visível quanto as retinas do orador. Todo seu cerne se abria às palavras de Cristo (LINS, 1997, p. 155, *grifos do autor*).

Alicate vivencia o êxtase espiritual vinculado à mística religiosa evangélica. A palavra bíblica escolhida pelo condutor da reunião – que está no Salmo 91: 01–06 – acolhe o bandido cansado de viver como bicho-solto (termo que cria uma antítese com otário, este equivale aos trabalhadores enquanto o outro àqueles que ganham a vida no crime). A partir dessa conversão, o personagem reconstrói seu caminho e abandona o Trio Ternura, que, junto com Marreco e Cabeleira, aterrorizava a Cidade de Deus. Ademais, o ocorrido demonstra que o “comprometimento com um grupo religioso pode também motivar as pessoas a modificarem seu comportamento” (HEATON; RIVERA, 2009, p. 134).

Essa passagem traduz um dos grandes motivos que aumentaram, por exemplo, a expansão das igrejas neopentecostais (principalmente a partir da década de 1990) e seus cultos da prosperidade nas camadas sociais mais periféricas, de onde a Igreja Católica, aos poucos, se distanciou (HEATON; RIVERA, 2009). Isso é perceptível através de aspectos como o que citamos a pouco sobre Cenoura.

No romance, também temos a presença da Assembleia de Deus. Marreco fazia parte dessa designação: “Até os quinze anos, foi obrigado a frequentar a igreja da Assembléia de Deus. Sempre dizia aos pais que não gostava daquela vida de orações e mais orações, de ter que acompanhá-los nos cultos. Odiava quando sua casa era palco de vigílias” (LINS, 1997, p. 29–30). O ódio à igreja tem a ver com os limites que ela e a família impunham ao rapaz, que sonhava em participar das celebrações católicas, como festas juninas, “comer doces de São Cosme e Damião, ganhar presentes no Natal. Desejava desfilar na ala da bateria de qualquer escola de samba, mas a religião não permitia nada disso. Diziam que o Carnaval era a festa do Diabo. O Diabo era quem sabia das coisas (LINS, 1997, p. 30).

A partir da ideia de que o Diabo é que era esperto agregada às festas católicas, Marreco faz um caminho, digamos, inverso do tomado por Alicate. Ele deixa a prática evangélica para experimentar os gozos da católica e termina por se encantar pela carne, o carnaval: o Diabo. É um caminho, a princípio, de decadência, quase a queda de um “anjo”. Esse acontecimento dinamiza uma antítese entre o sagrado e o profano, a privação e a liberdade, a vida simples do trabalhador e a esperteza do bandido.

Na geração de traficantes que sucede a do Trio Ternura, Galinha é outro representante que convive e interage com as práticas assembleianas. Em muitos momentos, o narrador nos apresenta essa vertente, separamos duas partes que integram uma mesma sequência. Na primeira, lemos: “não encontrando ninguém, resolveu dar uma investida na casa de Galinha, onde sua mãe, seu pai e seus irmãos menores faziam culto junto a outros membros da Igreja Assembléia de Deus” (LINS, 1997, p. 462). Por sua vez, na segunda apreendemos o seguinte:

A própria mãe de Galinha puxava a oração, pedia para Jeová expulsar o demônio da vida da sua família, quando a quadrilha de Pequeno começou a atirar no muro da casa. Os religiosos intensificaram a oração, encolerizando Pequeno, que atirou na janela. Motivo para alguns de seus homens atirarem também. A oração não parou, mesmo depois de cessarem os tiros (LINS, 1997, p. 462-63).

O quadro é sonoro e sugestivo. Os sons dos tiros disparados contra o muro criam uma atmosfera de confronto com o aumento exponencial da oração realizada no culto no lar de Galinha. O ápice é a cólera de Pequeno, pois os familiares não cessam a oração e nem morrem. Por mais que os desdobramentos dessa passagem sejam profundamente marcados pela carnificina, no momento em análise a prática religiosa se sobressai e consegue “vencer” o embate por causa da falta de munição da quadrilha.

Outra perspectiva pujante, apesar do pouco impacto na obra, é a de Bené. O melhor amigo de Zé Pequeno é um malandro gente boa e sonhador, um ponto de luz no meio da escuridão do lugar. Sua visão espirituosa (e também espiritual) da vida se firma nas ideias

difundidas por Raul Seixas somadas ao catolicismo vivido por sua família. O jovem queria “comprar um terreno e fundar sua sociedade alternativa” (LINS, 1997, p. 357). Isso é tão acentuado que, em seu funeral, os amigos cocotas, em frente à capela e com baseados acesos, cantaram a música *Sociedade alternativa* composta por Paulo Coelho e Raul Seixas para o álbum *Gita* (1974), que por si só já instaura diálogo religioso com o texto Hindu *Bhagavad Gita*.

É coerente considerarmos essa ideia quando analisamos Bené como ponto luminoso. O nome dele já carrega essa nuance: Benedito (o bem dito, abençoado). Ele também pinta os cabelos de loiro (referência solar); outro fator é seu papel mediador entre bandidos e bandidos, bandidos e trabalhadores, bandidos e cocotas (SILVA JR.; GANDARA, 2018). Encontramos essa referência também na música cantada pelos amigos no funeral do rapaz: “Viva a sociedade alternativa! (Todo homem, toda mulher, é uma *estrela*)” (SEIXAS; COELHO, 1974, *grifo nosso*). Bené é essa estrela na sombra disseminada por Zé Pequeno e seus predecessores do Trio Ternura, quando ela se apaga assistimos à ascensão da guerra entre traficantes pelas bocas e apês da Cidade de Deus.

Direita e esquerda nos terreiros de *Deus*

No lugar, também encontramos rituais e liturgias próprias da Umbanda e outras práticas que insurgem dela. Afirmamos que, diferente do que vimos até aqui em que as igrejas e os cultos estão vinculados diretamente a uma religião seja ela católica ou evangélica, em nenhum momento no romance o narrador nos apresenta o termo “Umbanda”, deduzimos que seja ela por alguns índices. Temos o fator da localização, pois foi no Rio de Janeiro que essa religião iniciou sua irradiação, a questão de ser intimamente ligada a um cenário urbano-industrial em constante transformação, as reuniões serem em terreiros e o uso de termos como cambone e cavalo (ORTIZ, 1999). A isso, acrescentamos

os orixás e a manifestação das entidades pombagira e seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas.

Antes de seguirmos, é importante frisar que concordamos com Ortiz (1999) sobre o fato de a Umbanda não ser uma religião afro-brasileira. Assim escreve o autor:

a Umbanda difere radicalmente dos cultos afro-brasileiros; ela tem consciência de sua brasilidade, ela *se quer* brasileira. A Umbanda aparece desta forma como uma religião nacional que se opõe às religiões de importação: protestantismo, catolicismo e kardecismo. Não nos encontramos mais na presença de scretismo afro-brasileiro, mas diante de uma síntese brasileira, de uma religião endógena (ORTIZ, 1999, p. 17, *grifos do autor*).

À primeira vista, a Umbanda é colocada no mesmo bojo de religiões afro-brasileiras, mas, como lemos na citação, ela *se quer* parte do país. Sua gênese relacionada às gerações de escravizados libertos é uma desculpa para colocá-la no escopo estereotipado do termo desagregador “macumba”, que “corresponde à marginalização do negro numa sociedade de classes em formação” (ORTIZ, 1999, p. 29).

Isso é problemático em inúmeros sentidos, mas nosso olhar é para o literário, nele encontramos uma definição na posição do narrador de *Cidade de Deus* quando escreve estes dois trechos: 1) “os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis” (LINS, 1997, p. 18); 2) “A noite era deserta, apesar do calor. Um vento sinistro deixava as esquinas mudas. Nas encruzilhadas somente despachos de macumba” (LINS, 1997, p. 46). Nos fragmentos, algumas das entidades associadas à desagregação que trouxemos são colocadas no mesmo nível do lixo e de animais domésticos, é justamente nesse tipo de consideração que reside o estímulo ao desentendimento, ao preconceito e ao racismo. Dito isso, avancemos.

Como exemplo da prática umbandista no livro, trazemos este momento:

Lá nos Apês, a mãe do ladrão acendeu sete velas ao redor do corpo de seu filho, retirou o cordão de ouro com a imagem de são Jorge pendurada, rezou o Pai-Nosso, a Ave-Maria, o Credo, e cantou um ponto de Ogum:

*Papai, papai Ogum,
salve Ogum dumaitá
Ele venceu as grandes guerras.
Saravamos nessa terra
o cavalheiro de Oxalá.
Salve Ogum Tonam,
salve Ogum Mechê,
Ogum Delocó Quitamoró,
Ogum é...
(LINS, 1997, p. 64).*

O ladrão se trata de Haroldo, morto em uma emboscada onde foi surpreendido por Cabeção e outros policiais. Ele era considerado um bom malandro filho de Ogum, por isso o canto entoado pela mãe na ocasião dos ritos fúnebres. A passagem é sintomática para pensarmos o sincretismo religioso na Umbanda. Existe uma progressão na narrativa: inicia-se com o cordão de São Jorge, passa-se pelas orações católicas e chega-se ao ponto de Ogum. Conforme a cultura popular colhida por Barbosa Junior (2014), Ogum equivale a São Jorge no sincretismo da Umbanda. Dessa maneira, compreendemos que Haroldo e sua mãe trafegam entre duas práticas religiosas e conseguem convergi-las para um só caminho através do que as aproxima, nesse caso o caráter de bravura: o santo cavaleiro da Capadócia no século IV e o orixá africano responsável pela vitória diante das demandas e energias negativas.

O fato de Ogum estar sincretizado com um santo católico o situa (mas não o condiciona) à linha umbandista da direita, conforme Lages (2003). A existência de uma esquerda e uma direita nessa religião abarca nuances que trafegam entre antíteses. Temos em mira que não chegaremos a uma definição plena, mas não nos furtamos da reflexão sobre a temática, por isso trazemos o pensamento abaixo:

Se é comum encontrar nos terreiros pessoas brancas de um nível socioeconômico mais elevado, esmagadoramente os fiéis umbandistas são pretos e mulatos e têm em comum a pobreza. É pois, uma religião dos excluídos que ocupa no tecido social o espaço definido da marginalidade, e que conserva em si o estigma de seu lugar de origem. Se por um lado a Umbanda ocupa uma posição marginal, por outro lado ela se organiza a partir

dos mesmos valores que a estigmatizam. Tal conflito se transforma, então, na tensão existente entre a Umbanda e a Quimbanda.

Umbanda e Quimbanda, ou direita e esquerda, ou ainda, a linha de Exu – o “Povo da Rua” – versus a linha do Preto-Velho, do Caboclo e da Criança, se traduz sociologicamente como uma contínua pendularidade entre princípios superiores e aceitos socialmente e aqueles que não se consideram sujeitos a esses princípios. Ou seja, existe na Umbanda a impossibilidade de se viver sob uma única lei, pois existe a Quimbanda sempre pronta a subverter a ordem. Se tal desunião é considerada como negativa e dentre outras, a razão pela qual se discrimina essa religião, a partir da psicologia de Jung, de James Hillman e outros autores junguianos, ela pode ser compreendida de uma outra maneira. E é buscando as raízes arquetípicas de tal tensão que é possível correlacionar tais polaridades, seja Umbanda e Quimbanda, seja bem e mal (LAGES, 2003, p. 72).

A autora propõe um caminho que sai do macro para o microcosmos como um processo de espelhamento das relações sociais pré-estabelecidas. Compreendemos que a Umbanda é criada e praticada em espaços marginais, nesse lugar ela ocupa um lado, digamos, à esquerda das religiões importadas. Em seu interior, ela dissemina esse mesmo espectro a partir de sua bifurcação entre linhas de direita e esquerda, Umbanda e Quimbanda.

Nas próximas análises, entraremos definitivamente no universo da esquerda onde encontraremos pombagiras e exus, que, comumente, “funcionam na base da troca, ou seja, o fiel que faz um pedido à entidade costuma dar pagamentos ou agradecimentos por seus serviços, que podem ser bebidas alcoólicas” (BARROS, 2010, p. 49). Essa característica nos remete ao encontro entre Cabeleira e pombagira:

Segunda-feira à noite, Cabeleira foi tomar um passe no terreiro do Osvaldo:
– Tá com medo de morrer, esse menino?! Tá com medo de virar Exu?!? – gargalhava.
– Quanto tempo faz que você não vem falar comigo? – gargalhava.
– Eu não cobro a mais do que trato. Dou proteção aos moços e os moços não liga pra mim. Quando a coisa melhora os moços esquecem do que eu peço. Mas fui eu quem foi lá no teu sonho – gargalhava.
– O butina preta tá com vontade de fazer tua passagem, mas não ligue não, que ele tá amarrado no meu pé! – disse a pombagira.

Em seguida, pediu ao cambone que escrevesse o nome de Cabeção num pedaço de papel, atravessou o papel com um punhal e colocou-o dentro de um copo com cachaça. Deu baforadas de charuto no copo, gargalhou e continuou:

- Tu vai ter que enterrar isso aqui em Calunga Grande na segunda-feira e deixa o resto comigo. Depois de vinte tempo o butina preta vai se foder na sete encruzilhada que passar. Depois você volta aqui pra falar comigo. Agora você bebe um pouco disso aqui e pede em pensamento o que você quer.

Cabeleira pediu proteção das balas, sorte com dinheiro, muita mulher em sua vida e saúde para ele e a esposa, que, no caminho para o terreiro, anunciara gravidez (LINS, 1997, p. 160-61).

Cabeleira, o principal articulador do Trio Ternura e uma das maiores referências criminais de Zé Pequeno, tinha sonhado várias vezes com seus amigos – que já haviam morrido (Marreco, Haroldo, por exemplo) e apareceram vestidos com roupas próprias de Exus – “vermelho e preto sobre o fogo com um tridente na mão” (LINS, 1997, p. 159) – orientando-o a matar Cabeção, caso contrário seria morto por este. Temeroso, ele procura a pombagira no terreiro do Osvaldo na segunda-feira, dia consagrado aos trabalhos desta linha (BARBOSA JUNIOR, 2014).

No terreiro do Osvaldo, pombagira “desce” para conversar com Cabeleira, que andava distante de seus compromissos com a entidade. Ela diz ao jovem que o policial está à espreita para o matar e faz orientações, como escrever o nome de Cabeção em um papel e enfiá-lo em um punhal. Na passagem, temos acesso a aspectos próprios de um ritual conduzido por esse Exu que traz em si as marcas do feminino: a troca, a gargalhada escandalosa, a bebida alcóolica, o charuto e o punhal.

É importante retomarmos a passagem que trouxemos no início deste artigo quando Ari mentaliza a pombagira para protegê-lo na madrugada da cidade. Ari (ou Soninha Maravilhosa) é irmão de Cabeleira. Apesar de a travesti ansiar carinho fraternal, Cabeleira considera que “ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. [...] Não aceitava que seu irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse perucas e sapatos de saltos altos” (LINS, 1997, p. 25). Mesmo com as diferenças, os preconceitos e os

distanciamentos, os dois têm em comum a pombagira como guia espiritual. Parece-nos que essa entidade atravessa o seio familiar e proporciona, pelo menos no âmbito religioso, uma união possível no meio da discórdia.

Tradução coletiva da cerimônia de Zé Pequeno

Enquanto Cabeleira e seu irmão são guiados por pombagira, Zé Pequeno trabalha com o Exu seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas. Essa relação proporciona uma das maiores reviravoltas tanto no livro quanto no filme, por isso nossa análise se concentra na comparação desse aspecto nas duas obras por meio do cinema literário com foco na tradução coletiva. No romance, o encontro definitivo entre os dois acontece em um apartamento, o jovem está com o amigo Bené quando é chamado pelo Exu:

*Com Exu não se brinca
Exu não é de brincadeira,
[...]*

- Eu sou o Diabo, moleco! Eu sou o Diabo! Se quiser eu te tiro desse buraco, esse, boto suncê num lugar formosado, esse, mas, se tu querer se fuder comigo, vamo lá. Eu te dou proteção de balador de atirador, esse, te tiro das garras de butina preta, esse, boto zimbrador no teu bolso e mostro os inimigado, esse. Não é isso que suncê vem aqui me pedir? Então... mas não tenta ser mais esperto do que eu, não, que te fodo, infio um tronco de figueira no teu cu, esse... Te boto num terno de madeira, esse! Só quero uma garrafa de marafo e um toco, esse...

Dadinho arriscou fala, mas seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas continuou:

- Não precisa falador, esse, não, pensa no que tu quer.

Dadinho fechou os olhos, abaixou a cabeça. Sentia a força do Exu, que não brinca porque não é de brincadeira, apoderar-se de toda a razão que lhe era permitida. Bené olhava espantado o amigo numa calma descomunal. Dadinho, ali parado, caminhava pela luz e pelas trevas, pelo centro e pelos cantos, por cima e por baixo, por dentro e por fora, reto e sinuoso, pela mentira e verdade das coisas. Poderia optar pelo mundo em que desejaria estar, era só escolher em que raia queria correr, qual o jogo que queria jogar, sairia daquele buraco ou cavaria sempre mais; em qualquer jogo seria vencedor na proteção do Exu, que não brinca porque não é de brincadeira. Era ali que se formava verdadeiramente um destino escolhido, um destino

onde não haveria dúvidas; na verdade, um destino que a vida lhe traçara e ele agora vislumbrava por entre arreios, de olhos fechados e fé acesa como a chama da vela que bulia ao vento que entrava na sala do apartamento; acesa como a brasa do charuto do Exu emanando a luz rodeante em Dadinho (LINS, 1997, p. 209–10).

Esse encontro marca um dos poucos momentos em que Zé Pequeno se permite alguma experiência transcendente; esta é duradora e impacta em sua existência, além de abrir caminhos para sua plena ascensão como um dos maiores traficantes do Rio de Janeiro registrados no romance. O quadro tem muito movimento mesmo com os personagens parados. Ereto diante do Exu, Dadinho (antes de ser Zé Pequeno) trafega em inúmeros extremos de seu ser também extremo e escolhe o caminho que melhor expressa sua alma sombria. É um momento de fé, de entrega a um êxtase religioso sombrio à luz de velas.

No filme dirigido por Fernando Meirelles, o encontro entre o rapaz e o Exu se torna o ponto nevrálgico da mudança de nome do personagem. Analisamos essa ideia com base na metodologia do cinema literário. Esse conceito elaborado por Silva Jr. e Gandara (2013) se desenvolve em três perspectivas. A primeira é o diálogo, baseado em Mikhail Bakhtin (2003), que reside nas citações, nas referências às obras e na incorporação do léxico tanto da literatura quanto do cinema em suas respectivas áreas. A segunda trata-se do intercâmbio estético situado no contato e nos meios de assimilação dos mecanismos de produção. A terceira e última é o fenômeno das traduções coletivas, que tem a ver com o fato de um filme adaptado de um texto literário abrigar diversas leituras de uma mesma obra escrita (SILVA JR.; GANDARA, 2018).

De acordo com esse pensamento, *Cidade de Deus* (livro e filme) faz parte do escopo do cinema literário no nível das traduções coletivas, visto que o longa-metragem tem sua gênese no romance a partir de inúmeras leituras deste organizadas naquele. Ou seja, os envolvidos no filme traduzem suas leituras a partir de suas funções no processo de produção (montador, fotógrafo, compositor, roteirista, diretor, elenco etc.). Assim, *Cidade de Deus* (filme) engloba inúmeros leitores motivados pelo contato íntimo com o literário

tendo em vista um efeito homogêneo para a plateia. Com isso em vista, trazemos a seguir a passagem do encontro entre o Exu e Zé Pequeno em dois momentos: no roteiro escrito por Braulio Mantovani (que apresentamos conforme formatado na edição que utilizamos para este estudo) e em imagem do filme:

TERREIRO DE UMBANDA - NOITE

Cerimônia de umbanda. Dadinho, acompanhado por Bené, consulta Exu.

EXU

Laru-exu. Xu-diabo é a luz que chega. Foi ele que trouxe suncê cá. Por que suncê fica nas encruzada da Cidade de Deus, donde Deus não tá pensando em suncê?

Dadinho fecha os olhos e se concentra. O Exu parece ler os pensamentos do bandido. Dadinho dá um sorriso “ambicioso”.

EXU (CONT.)

Suncê fala nada, que já sei o que suncê quer, Suncê quer poder. Suncê tá certo, menino. Deixa eu te dar o que vai dar poder pra suncê. Ó, ó, e pra mudar a sorte de suncê, eu vou te dar o meu protetor, menino. Mas suncê não pode furunfar com a guia... Porque senão suncê vai morrer. O menino não se chama mais Dadinho... o menino se chama Zé Pequeno, Zé Pequeno vai crescer... Suncê vai com eu, que eu vai com vos suncê, Zé Pequeno (MANTONAVI, 2003, p. 88-89).

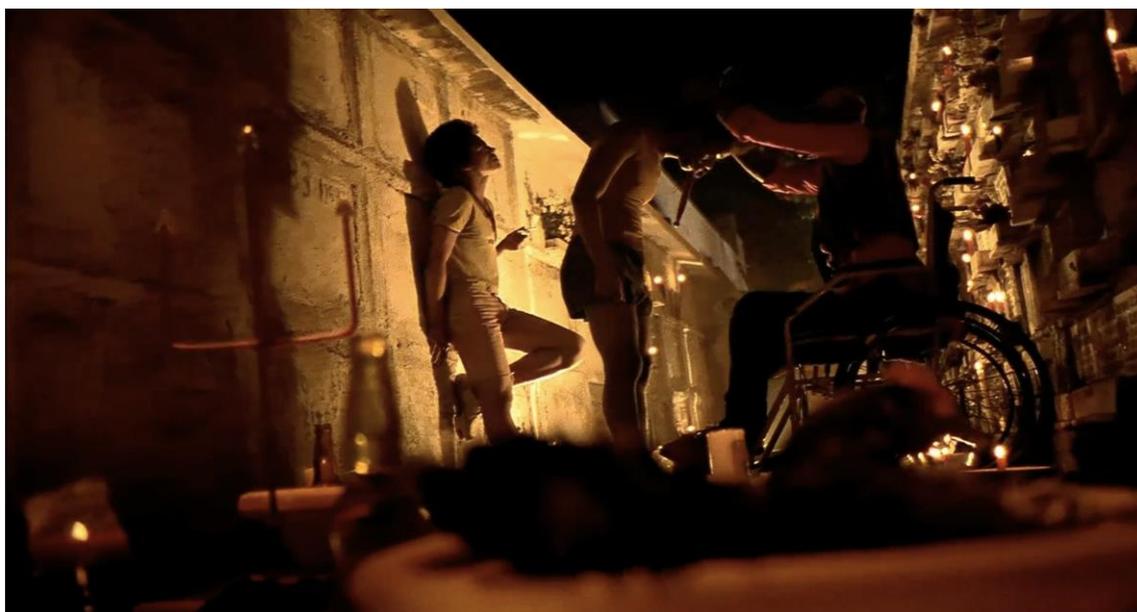


Figura 01: Zé Pequeno recebe a guia de seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00hr45min14seg)

Ao compararmos as passagens, concluímos que há uma mudança crucial no espaço e no contingente de participantes. Enquanto, no romance, a cena se passa em um apartamento com várias pessoas, a tradução empreendida no roteiro de Mantovani deixa o essencial para a cena: Bené, Dadinho e Exu, que estão em uma cerimônia no terreiro de umbanda (com “u” minúsculo). O resultado em frame fílmico (fig. 01) nos apresenta outras mudanças. O desenhista de produção Tulé Peak desloca o espaço do terreiro para o fundo de um cemitério, nele vemos, às costas do Exu, as lápides cobertas por velas que iluminam o corpo dos personagens. Outro elemento que pode passar despercebido aos olhos na imagem é o tridente vermelho à esquerda da tela, o que entendemos como um marcador da linha à qual o ritual pertence.

Em relação ao elenco, temos a seguinte disposição: Bené (Phellipe Haagensen) está encostado na parede fumando um baseado, enquanto Dadinho (Leandro Firmino da Hora) recebe a guia do Exu (Adão Xalebaradã). Haagensen e Firmino da Hora foram escalados a partir de oficinas realizadas entre os moradores das favelas da Zona Sul do Rio de Janeiro (Rocinha, Cantagalo, Chapéu Mangueira, Santa Marta, Vidigal e na Cidade de Deus que está no romance), de acordo com Müller (2003), já Xalebaradã (que é cadeirante) era um compositor musical conhecido na cena cultural carioca à época das filmagens.

Para nosso estudo, é válido ressaltar que Xalebaradã é um escritor à margem criado no morro do Cantagalo que não teve nenhuma de suas mais de 500 composições gravadas no país até 1999. Uma parte ínfima de sua criação está registrada no documentário em curta-metragem *Adão ou Somos todos filhos da terra* (1999), dirigido por Daniela Thomas, João Moreira Salles, Katia Lund e Walter Salles, estes dois últimos são co-diretora e produtor de *Cidade de Deus*, respectivamente. Seus textos cantam a injustiça social e a segregação do povo negro nos centros urbanos. Acreditamos que a seguinte frase disposta no curta-metragem dialoga com nossa discussão: “Cadê o Salvador que nunca apareceu?” (00hs06min45seg). Essa é uma pergunta que ressurgue no roteiro de Mantovani quando o Exu diz “Por que suncê fica nas encruziada da Cidade de Deus, donde Deus não tá pensando em suncê?”. A resposta é o silêncio.

A iluminação da cena foi realizada pelo diretor de fotografia César Charlone. Ele se fundamenta na luz das velas, o que nos parece traduzir “fé acesa como a chama da vela que bulia ao vento” descrita no livro. Ainda nessa leitura, há maior entrada de luz sobre o corpo de Bené (o que reforça nosso ponto de vista estelar sobre esse personagem feita nas páginas anteriores) enquanto seu amigo é pouco iluminado no lado mais sombrio do recorte.

Outro aspecto do coletivo de tradutores do texto literário em filme é o figurino. Bia e Inês Salgado vestiram o Exu com as cores próprias dessa entidade: vermelho (camisa) e preto (calça e colete). O cetro, o charuto e as guias são acessórios importantes da caracterização do personagem, sendo essas últimas fundamentais para a transição de Pequeno e seu compromisso espiritual. Por sua vez, os dois bandidos usam vestes características da moda dos anos 1960 e 1970 bem menores que seus corpos.

Como último tópico de nossa análise, trazemos uma discussão sobre os nomes tanto de Pequeno quanto do Exu. No romance, Dadinho muda o nome por causa do temor de ser preso, visto que já estava “na boca do povo”. Em um momento ele pensa sobre isso –

“Mudar de nome: idéia resposta” (LINS, 1997, p. 213) – e, no outro, ele já executa seu plano – “Dadinho é o caralho, rapá, eu sou Zé Pequeno!” (LINS, 1997, p. 274). Essa atitude do personagem muda drasticamente no roteiro e no filme, onde vemos e escutamos o Exu dizer que ele “não se chama mais Dadinho... o menino se chama Zé Pequeno, Zé Pequeno vai crescer...”. Depois dessa ocasião, ocorre uma série de tomadas às bocas da favela que culmina em uma das frases de maior repercussão da obra: “Dadinho é o caralho. Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!” (00hs46min21seg). Em síntese, no livro é Dadinho que se autoneomeia Zé Pequeno, já no roteiro e no filme é o Exu quem realiza esse ato dando a ele aspectos simbólicos espirituais semelhantes a um batismo.

Por outro turno, roteiro e filme destituem seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas e o deixa apenas sob a alcunha genérica de Exu. Entendemos que é complicado desenvolver o personagem no *ecrã*, mas ele caberia no texto de Mantovani publicado enquanto livro no ano seguinte ao lançamento do longa-metragem. Quando olhamos as palavras mais de perto através da lupa científica das pesquisas literárias, esse apagamento do nome da entidade e a opção de colocar umbanda com “u” minúsculo soam como uma opção descompromissada (ou mesmo obscura) tanto com a história e as liturgias dessa religião quanto com o requinte intelectual antropológico que Lins dedicou a ela no romance.

A passagem do encontro entre Exu e Zé Pequeno é o único momento religioso que recebeu relevância e tratamento formal no filme, as outras religiões foram “poupadas”. Escolhemos o termo “poupar” por demonstrar a escolha fácil que mantém o *status quo* dos católicos e evangélicos e suas práticas que também eram realizadas por bandidos, assassinos e ladrões no romance. Essa atitude de colocar a Umbanda (ou a Quimbanda) no núcleo de um momento medular em que o Exu se identifica como sendo o próprio diabo reforça e perpetua o preconceito através dos estereótipos destinados a essas religiões, bem como àquelas de matriz africana que entram no horizonte afro-brasileiro e, por associação, ao povo negro e suas representações.

Considerações finais

Nossa análise da tradução coletiva no interior do cinema literário fez um recorte específico de como os leitores-tradutores do livro *Cidade de Deus* enformaram suas leituras em corpo fílmico. Cada um, no limite de sua atividade, levou para o longa-metragem sua visão artística de como a cena que analisamos se desenvolveria em tela. Essas escolhas têm a ver com respeito à paleta de cores da roupa dos personagens e à iluminação a base de velas, bem como com o problemático apagamento e demonização de seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas.

Zé Pequeno, Bené, Cabeleira, Marreco, Alicate, Cenoura formam o “panteão” dos sujeitos mais violentos da Cidade de Deus. Em suas práticas religiosas, eles buscavam se salvar da perseguição policial, ter mulheres, sexo, dinheiro e, principalmente, se livrarem da morte. No entanto, de nada adiantou terem sido católicos, evangélicos, umbandistas, quimbandistas ou sonhadores de uma sociedade alternativa, a morte sangrenta fruto de vinganças e armadilhas alcançou a todos explicitando, assim, a eterna lei de causa e efeito que a todos e tudo conduz, seja pela luz ou pelo caminho das sombras.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BARBOSA JUNIOR, Ademir. *O livro essencial da Umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BARROS, Mariana Leal de. *“Labareda, teu nome é mulher”*: análise etnopsicológica do feminino à luz de pombagiras. 2010. 395 f. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade de São Paulo.

BYINGTON, Carlos Amadeus B. A Sombra e o Mal. O paradoxo do Arquétipo Central. Um estudo da ética pela Psicologia Simbólica Junguiana. *Junguiana*, v. 37, n. 1, p-221-230, 2019.

CHAUI, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annblume, 2008.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Cinema literário brasileiro e violência*: intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo. 2019. 215 f., il. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

HEATON, Tim; RIVERA, Paulo Barrera. A diversidade religiosa brasileira e suas dimensões sociais segundo o Censo do ano 2000. *Estudos de Religião*. v. 23, n. 37, 129-145, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Aion*: estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. *Psicologia e religião*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. *Exu - luz e sombras*: Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANTOVANI, Bráulio. Roteiro do filme *Cidade de Deus*. In: MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus - Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MÜLLER, Anna Luiza. Um olhar sobre Cidade de Deus. In: MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: Umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiros do Axé*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Sociedade alternativa*. Gita. Philips Records: Rio de Janeiro, 1974.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme *Lavoura arcaica* pelo viés da tradução coletiva. *Orson – Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL*. n° 5, p. 153–166, 2013.

_____. *Uma bala para Bené: “Cidade de Deus”, tradução coletiva e violência urbana no cinema literário brasileiro*. *Cenários*, v. 2, n° 6, p. 57–73, 2018.

UBALDI, Pietro. *Ascensões humanas*. Tradução de Erlindo Salzano, Aduino Fernandes Andrade e Medeiros Corrêa Junior. Campos dos Goytacazes: Instituto Pietro Ubaldo, 2016.

Filmes citados

ADÃO OU SOMOS TODOS FILHOS DA TERRA. Direção: Daniela Thomas, João Moreira Salles, Katia Lund e Walter Salles. Brasil, 1999. 8 minutos.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Brasil, 2002. 130 minutos.

Ladainha na Missa dos Quilombos:
um canto de rememoração e de evocação
aos mortos na luta contra o racismo

Ladainha in the “Missa dos Quilombos”:
a song for remembering and evocation of the
dead in the fight against racism

Sidney Barbosa

Doutor em Língua e Literatura Francesa pela
Universidade de São Paulo. Professor da
Universidade de Brasília, Brasil.
sidneyb@unb.br

Beatriz Schmidt Campos

Mestre em Literatura pela Universidade de
Brasília.
bscampos@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-8976-563X>
<https://orcid.org/0000-0002-8583-3487>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 17/08/2020

Resumo

A *Missa dos Quilombos* (1982), composta por Pedro Tierra, Dom Pedro Casaldáliga e Milton Nascimento, é uma obra que reúne texto, melodia, ritmo e performance em um contexto de protesto contra o racismo histórico e atual. A partir desse olhar, intencionamos analisar o cântico “Ladainha”, por meio dos estudos que conjugam letra e melodia, além de aprofundar na compreensão de uma obra que suscita uma transformação de consciência sobre o racismo em um país historicamente injusto e excludente, como é o caso do Brasil.

Palavras-chave: *Missa dos Quilombos*. Racismo. Letra e Melodia. *Ladainha*.

Abstract

The Missa dos Quilombos (1982) written by Pedro Tierra, Dom Pedro Casaldáliga e Milton Nascimento is a piece that brings together text, melody, rhythm and performance in a context of protest against historical and current racism. From this point of view, we intend to analyze the song “Ladainha” through studies that combine lyrics and melody to deepen the understanding of a work that intends to raise a transformation of conscience about racism in an unfair and excludent country as is the case of Brazil.

Keywords: *Missa dos Quilombos. Racism. Lyrics and Melody. Ladainha.*

Introdução

Há aproximadamente 40 anos, surgia o projeto textual-musical, composto pelo bispo Pedro Casaldáliga, pelo poeta Pedro Tierra e pelo músico Milton Nascimento. O gesto poético-político derivou de uma provocação do conhecido Padre dos Pobres e dos direitos humanos: Dom Helder Câmara (1909-1999). A *Missa dos Quilombos*, celebrada pela primeira vez em Alagoas e, logo após em Pernambuco (1981), gravada pelo selo Ariola em 1982, propunha contar a história da escravidão no Brasil, bem como as suas consequências, além de questionar, acusar e depor contra o racismo, que ocorre até os dias de hoje.

No conturbado início dos anos 1980, Abdias do Nascimento, um dos mais importantes ativistas dos direitos civis e humanos das populações negras no Brasil, em seu livro *Quilombismo* (1980), já apontava as contradições estruturantes do país:

Um férreo e rígido monopólio do poder permanece, no Brasil, nas mãos da camada "branca" minoritária, desde os tempos coloniais até os dias de hoje, como se tratasse de um fenômeno de ordem "natural" ou de um perene direito "democrático". O mito da "democracia racial" está fundado sobre tais premissas dogmáticas. Daí resulta o fato surpreendente de todas as mudanças sócio-econômicas e políticas verificadas no país, desde 1500 a 1978, não terem exercido a menor influência na estrutura de supremacia racial branca, que continua impávida — intocada e inalterável. O fator raça permanece, irredutivelmente, como a fundamental contradição dentro da sociedade brasileira (NASCIMENTO, 1980, p. 17).

Desse modo, o escritor denunciava os 500 anos de apagamento e de exclusão do negro na sociedade brasileira. Sob outro aspecto, "os dias de hoje" consubstanciavam, também, o momento em que a ditadura começava a dar sinais de flexibilização. A censura cultural e política começava a relaxar por força da sociedade civil que se organizava para derrubar o regime militar, como relata Marcos Napolitano:

Desenhava-se o pior dos cenários para o regime: a convergência entre a oposição das entidades civis, o partido de oposição e o protesto nas ruas,

lugar tradicionalmente ocupado pelas esquerdas e pelos movimentos sociais (NAPOLITANO, 2014, p. 266).

Era justamente sob esse contexto que se desenhava a futura redemocratização. Em vista disso, artistas, compositores e cantores retornavam a um “lugar” no qual passavam a dispor de certa liberdade para escrever, produzir e discursar sem o olhar rígido e conservador do regime militar. Acerca disso, Napolitano explica:

A perspectiva de abrandamento da censura e a relativa normalização do ciclo de produção e circulação de bens culturais revelou a enorme demanda reprimida em torno da MPB, consolidando este tipo de canção como uma espécie de “trilha sonora” da fase de abertura política do regime militar e da retomada das grandes mobilizações de massa contra a ditadura brasileira, após 1977. A própria dinamização das atividades políticas, ainda sob intenso controle do regime, criava um clima favorável ao consumo de produtos culturais considerados “críticos”, visto como atitude de protesto, em si e que desempenhava um importante papel na articulação das expressões públicas e privadas dos cidadãos opositores do regime militar (NAPOLITANO, 2002, p. 9).

Sob uma perspectiva mais ampla, aquela época não deixa de compreender a atualidade, a partir da qual nos localizamos há exatos 39 anos de sua primeira celebração e 38 da gravação de *Missa dos Quilombos*, em meio a um absoluto retrocesso político em que despontam, sob as nossas vistas, a normalização e a apatia às brutais diferenças sociais e econômicas, bem como os crescentes machismo, misoginia, violência doméstica, além de altos índices de violência e crimes de ódio contra os negros no país. Nessa linha de raciocínio, Paulo Ramos nos leva à seguinte reflexão:

A desigualdade é um dos fatores determinantes, mas a raça/cor é um delimitador para retirar a garantia de cidadania de cada indivíduo marcado por um sistema de opressão edificado nas dinâmicas da escravidão. O poema *Navio Negreiro*, do poeta abolicionista Castro Alves (1847–1871) sintetiza o confinamento dos negros escravizados: *E a fome, o cansaço, a sede/ Ai! quanto infeliz que cede/ E cai pra não mais se erguer!.. / Vaga um lugar na cadeia/ Mas o chacal sobre areia/ Acha o corpo e quer roer/ Ontem a Serra Leoa/ A guerra, caça ao leão/ O sono dormido à toa Sob as tendas d' amplidão/ Hoje... o porão negro, fundo, infecto, apertado, imundo, Tento a*

peste por jaguar (...). A oralidade construída por meio da poética confirma um passado que se repete no presente, mas de outras formas, direcionado à mesma raça-cor (RAMOS, 2020, s/p).

Constatamos, desse modo, que a referida obra religiosa, expressão igualmente política, não poderia ser mais atual.

Desde 1981, a *Missa dos Quilombos* tem sido celebrada e apresentada em diversas cidades do Brasil e do Mundo. Depois de algum tempo, a *Missa* foi censurada pelo Vaticano, pois vista como um ato mais político do que religioso, com “tendências comunistas” (SENRA, 2009, p. 4). Nesse sentido, Maria Dolores Pires do Rio Duarte relata:

[...] ataques vieram das alas conservadoras da sociedade e da própria Igreja. Denunciaram a Missa dos Quilombos como um ato comunista, enfatizando o apoio de Dom Hélder Câmara. O cartaz do evento mostrava uma mão segurando uma cruz. Nos dias que antecederam o espetáculo, apareceram foices desenhadas ao lado da cruz nos cartazes espalhados pelas ruas do Recife, numa associação direta com o comunismo. Mas superados esses percalços a missa foi um megaevento. [...] Poucos dias depois, a missa foi proibida pela Santa Sé e pela Sagrada Congregação dos Ritos, responsável pela liturgia da religião católica. No entanto, a Missa dos Quilombos voltaria a ser encenada sem o corpo de Cristo, apenas como um espetáculo (DUARTE, 2006, p. 245).

Sob esse contexto, o “ritual eucarístico” cede lugar, então, à “performance política”. No entanto, acreditamos que o seu texto-musical mantém a sua força ao questionar e refletir acerca do racismo em nossa sociedade, propondo, ainda, uma sociedade igualitária por meio de música e performance. Quanto a esse aspecto, Dom José Maria Pires traz a seguinte reflexão:

Que tudo isso que estamos celebrando impregne nossas vidas e invada as relações sociais para que de verdade se realize hoje o que, nos tempos do apóstolo Paulo, já começava a ser a maneira de viver dos discípulos de Cristo: “Já não há judeu nem grego, nem escravo nem livre, nem homem nem mulher, pois todos somos um em Cristo Jesus” (GL. 3, 20) (PIRES, 1982, p. 6, encarte).

Seguindo esse pensamento, refletimos que, independentemente de ser apresentada como rito ou performance política, música e palavra não se perdem em potência e força

ao rememorarem a história da escravidão e a suscitarem uma transformação de consciência. A experiência de conscientização, “que nos transporta para perto da experiência viva de outrem” (RICOEUR, 2007, p. 137), gera uma solidariedade e, portanto, uma identificação, a qual opera o reconhecimento de si na voz do outro. Desse modo, Tierra nos confirma:

A Missa dos Quilombos recorre a um caminho frequente na história da arte: estabelecer paralelos com tempos simbólicos ou míticos, para interpelar o presente. [...] *A Missa dos Quilombos* resolve sua contribuição de origem no próprio texto e na força da música – particularmente da percussão – com que Milton Nascimento modelou sua fisionomia: como um rito romano, um rito de europeus, brancos, se prestará a interpelar a opressão dos colonizadores sobre a vasta população escrava dos canaviais, nas cozinhas, nos engenhos? Assim. Rompendo as portas do coração com a força dos tambores e comover as últimas cordas da nossa sensibilidade. Aqui a razão se rende ao cerco do delírio. Somos por um momento, possuídos por ele (TIERRA, 2013, p. 78).

Portanto, para o autor, o texto da *Missa* guarda um vigor que possibilitou, tanto no momento em que foi composta e apresentada quanto até hoje, questionamentos a respeito do grave fenômeno do racismo em nossa sociedade. Desse modo, a *Missa* realiza uma transposição temporal não apenas religiosa, mas, similarmente, histórica, ao relatar o sofrimento de uma raça por meio da música e da expressão artística. Nesse sentido, Taylor afirma que “as performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Destacamos as suas celebrações mais marcantes: na Serra da Barriga, em Alagoas (1981); na Igreja do Carmo, em Recife (1981); na Catedral da Aparecida do Norte (1995), quando a obra fora realizada como rito católico; e nos Arcos da Lapa no Rio de Janeiro (1989), onde a *Missa* seguiu o ritual como rito afro-religioso. Já o grupo de teatro político “Ensaio Aberto” (2002) levou-a aos palcos durante mais de dez anos por todo o país com outra roupagem: mais política do que religiosa e acrescida de discursos que refletiam o

racismo, as desigualdades sociais e econômicas. Quanto à sua primeira celebração, Tierra expõe que:

Então, a celebração, a primeira celebração ocorreu na Serra da Barriga, lá no Quilombo depois que foi tombado e tal. (entrevistadora: Ah, antes de Recife?) Antes do Recife, nós descemos da Serra da Barriga pra ir pro Recife, certo? Então, antes de ocorrer a celebração lá na Praça do Carmo, né? Nós fizemos uma concentração e a Missa foi celebrada não exatamente com a mesma envergadura, lá na Serra da Barriga foi uma espécie de romaria que se fez e ali vários setores laicos... Eu me lembro de duas figuras importantes no período, nós perdemos uma recentemente: Joel Rufino dos Santos, historiador. O próprio Abdias foi então nos Palmares na reunião à noite. E nós, ali, acho que a gente deu uma contribuição pra aquilo que seria os primeiros passos no sentido da construção disso que hoje é a Fundação Palmares, que dizer, que é um instrumento do governo, do Estado Brasileiro, pra tratar dos temas relativos das populações negras (TIERRA, 2015, p. 120).

A *Missa dos Quilombos* apresenta a estrutura de um ritual católico apostólico romano, com uma temática dominante: o racismo. As canções seguem a ordem e a rigorosidade do rito católico, inserindo-se, no entanto, em um contexto de *inculturação* e sincretismo religioso.

De acordo com Minami (2009, p. 112), a *inculturação* se define como a inclusão dos rituais africanos e outras culturas na liturgia cristã; e o sincretismo, grosso modo, é a união dos costumes e das tradições de duas ou mais crenças.

E, embora a *Missa* conjugue as tradições cristãs e afro-religiosas, houve, da mesma forma, uma forte resistência da comunidade negra quanto a seu contexto, como sublinha Duarte: “O movimento negro foi contra; seus integrantes achavam um absurdo uma missa dos negros feita por um negro e dois brancos.” (DUARTE, 2006, p. 244). No entanto, embora inicialmente houvesse uma forte resistência por parte da comunidade negra, posteriormente a *Missa* foi realizada nos Arcos da Lapa (1989), por vários religiosos e artistas de diversas religiões de matriz africana em um contexto de um grande rito afro-religioso.

A respeito do êxito deste texto-musical que despertou tantas reações controversas,

Tierra relata:

[...] eu dizia que houve uma resistência muito forte, prévia dos setores conservadores. Os jornais da época vão dar notícias disso tal, que...como a figura do Dom Helder era uma figura proibida na imprensa, na censura, a ditadura considerava Dom Helder uma voz que não podia se expressar, então vedava pura e simplesmente. Não tinha. Então, a imprensa conservadora bateu muito forte. Então isso acabou nos ajudando na divulgação porque aí provoca uma reação, tal. Segundo uma revista publicada pelo Ministério do Interior na época, no largo do Carmo naquela data, em 1981, tinha trinta mil pessoas na celebração que foi feita aí com Dom Helder Câmara, Pedro, Thomás, Dom José Maria Pires, que era um dos poucos bispos de origem afro-brasileira que a Igreja Católica tinha, né? (TIERRA, 2015, p. 116-117).

Portanto, a proibição da *Missa* e a forte resistência das camadas mais conservadoras da Igreja fracassaram quando tentaram impedir que uma obra dessa envergadura fizesse tanto sucesso. A obra como performance político-musical continuou a ser apresentada para milhares de pessoas, mantendo, assim, a sua propositada mensagem de reflexão social.

As canções

A obra gravada contém onze canções e uma prece de Dom Helder Câmara, denominada “Invocação a Mariama”, que funde ritmos afro-brasileiros, melodias que remetem a MPB e à música sacra, a um texto de pesquisa histórica, que questiona o papel da igreja e da sociedade perante a escravidão. Ao mesmo tempo, a *Missa dos Quilombos* propõe um caminho de esperança ao propor o “Quilombo” como um espaço, onde não somente os Negros, mas todos poderão ser livres e viver em uma sociedade igualitária e fraterna: Palmares é o lugar da “redenção”, a “terra de Aruanda”, e portanto, um Estado antirracista, anticapitalista, antilatifundiário, anti-imperialista e anti-neocolonialista, “inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiam e existem no País” (Nascimento, 1980, p. 275).

Para além das canções gravadas, vale mencionar que o texto completo da *Missa* é extenso, portanto, nem tudo foi “musicado”. Uma parte textual, a qual está no encarte do disco, tem sido lida durante as execuções das canções em suas celebrações ou apresentações como complemento ao texto-musical.

À luz de determinados teóricos, como Jonathan Culler (1999), Octavio Paz (1982), Ricoeur (2007) e Abdias do Nascimento (1980), as canções da *Missa* dividem-se em quatro poéticas: ritualística; da memória; imagética; e da esperança.

As canções ritualísticas suscitam um momento de evocação e exaltação, compreendendo “Em nome do Deus”, “O senhor é santo”, “Aleluiá” e “Louvação à Mariama”. Nas palavras de Culler: “É ritualístico na medida em que os ventos não vêm ou o nascido não ouve. A voz chama a fim de estar chamando. [...] Os imperativos impossíveis, hiperbólicos das apóstrofes evocam eventos poéticos, coisas que serão realizadas, se é que serão, na eventualidade do poema” (CULLER, 1999, p. 79).

A canção “Em nome do Deus” substitui a bênção inicial dada pelo padre no início da missa. A letra cantada por um solista é iniciada reverenciando a Deus com o título de Javé, Obatalá, Olorum e Oió¹, bem como do Pai, do filho e do Espírito Santo, conferindo, assim, o sincretismo da canção. Nesse sentido, não apenas outros nomes são denominações para o mesmo Deus, mas esse próprio Deus criou o homem negro e o branco, amando-os antes de tudo e sem “dividição”.

“O Senhor é Santo” é uma melodia tradicional católica. Na canção, por meio da adoração a Jesus, espera-se encontrar a libertação no “Reino do Pai” prometido por Jesus, e este mesmo “Reino” associa-se à liberdade e à igualdade em um “lugar” terreno que o negro almeja conquistar.

¹ Javé (Nome de Deus na religião Judaica), Obatalá (Orixá da Criação; Criador do homem), Olorum (Dono do céu), Oió (cidade de Iorubás) (PRANDI, 2001)

Em “Aleluiá”, há uma reverência à palavra de Verdade e de Libertação anunciada por Jesus frente a mentiras, “promessa fingida” e “esperança frustrada”. Na canção, segundo Canton (2010), dois ritmos se alternam, um mais animado – o maculelê, “originário do folguedo popular do recôncavo baiano, misto de dança guerreira e jogo de bastões ou grimas” – e outro mais “gingado”: o barravento, que implica “toque de atabaques provocador do transe e relacionado a lansã” (LOPES apud CANTON, 2010, p. 137).

Na canção “Louvação à Mariama”, o nome “Mariama” é uma homenagem a Nossa Senhora mãe de Jesus e de todos os fiéis. A canção faz referência à Maria Negra, intitulado-se, no Brasil, Nossa Senhora da Aparecida. De acordo com Canton (2010, p. 138), Mariama onomasticamente fusiona Maria e mucama, a escrava que serve na casa-grande, aquela que “cuida”, ou seja, a “escrava de estimação”. Contudo, ainda que essa referência apareça nos versos da canção – “Acalanta o Povo que está em cativeiro, Mucama Senhora e Mãe do Senhor” – na qual Maria é reverenciada como alguém que “serve”, a nosso ver, pela força da letra e da música, há ainda uma associação do nome Maria com “ama”, aquela que ama. Mariama, então, é reverenciada e cultuada por sua própria história e papel como mãe dos negros.

Sob outro olhar, a poética da memória deriva do pensamento de Ricoeur, no qual a memória é “voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da coisa lembrada, do lembrado como tal” (RICOEUR, 2007, p. 26). Desse modo, as canções “A de Ó”, “Rito penitencial” e “Ladainha” inserem-se na referida poética.

A canção “A de Ó” (Estamos chegando) é a primeira do disco. O seu texto poético refere-se à entrada dos fiéis na igreja e ao Rito Litúrgico, que irá iniciar. Ao som de um ritmo de candomblé e por meio de uma melodia repetitiva, a letra rememora várias imagens do passado de sofrimento e de opressão que os negros carregaram até aqui. Na canção, todas as estrofes são principiadas com a expressão “Estamos chegando”

repetidamente junto com a melodia, e imagens do passado vão surgindo: “do fundo da terra/do ventre da noite/da morte nos mares/ dos turvos porões” e assim sucessivamente. As imagens que aparecem são de “lugares” de onde os negros “chegaram” (passado). Paralelamente, imagens de onde “estão chegando” (presente) surgem: “dos ricos fogões/dos pobres bordeis/das novas favelas/ da escola de samba”. São lugares do passado e do presente que fazem refletir o passado de escravidão e o presente de pobreza (CANTON, 2010, p. 134). Vale mencionar que melodia e ritmo são animados, portanto, por causa da repetição da expressão “estamos chegando” há uma tensão entre a letra e a música.

Já o “Rito Penitencial” é introduzido com uma melodia tradicional da liturgia católica e, simultaneamente, com os versos cantados por um coro acompanhado de uma percussão: *Kyrie eleison/ Christe eleison/ Kyrie eleison*. As palavras de origem grega significam: “Senhor, tende de piedade/Cristo tende de piedade/ Senhor tende piedade”. Logo após, o coro canta e recita intercaladamente a denúncia e a memória do povo negro. Vale destacar que no disco apenas o canto foi gravado. As recitações são lidas nos rituais e nas cerimônias. A referida canção dialoga com “A de Ó” no sentido de que apresenta o negro escravizado no passado e o negro empobrecido no presente. Nos versos “Negro embranquecido pra sobreviver/ (Branco enegrecido para gozação) Negro embranquecido, morto mansamente pela integração” atesta-se uma forte crítica ao conceito de embranquecimento advindo de teóricos como Silvio Romero (1851–1914). Para Carrizo (2013), o sociólogo afirmava que a mestiçagem é uma marca diferenciadora na formação da nação, porém, a forma branca acabou por prevalecer por ser mais numerosa e pura, logo, a raça superior assimila a inferior como índice de progresso. Tal conceito reforçava ainda mais o racismo no Brasil.

O cântico ou poema religioso “ladainha”, como na liturgia católica, é uma reza repetitiva na qual invocam-se santos da igreja católica. Na *Missa*, “outros santos” que

fizeram parte da luta contra a escravidão e o racismo são reverenciados. Sob esse aspecto, apresentamos uma análise e uma reflexão sobre a referida canção.

A canção “Ofertório” traz uma poética imagética. Nesse sentido, inspiramo-nos nas palavras de Octavio Paz: “[...] a imagem reproduz o momento da percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. [...] revive nossa experiência do real (PAZ, 1982, p. 132).

Na *Missa*, “ofertório” é recitado e cantado intercaladamente, e os elementos mais presentes são imagéticos e memorialísticos. Imagens para serem ofertadas constam ao longo de todo o texto, em alguns momentos associando-se à luta do negro; em outros, remetendo a seu passado histórico. Na obra, “O sangue e o vinho”, ofertas tradicionais da missa católica, evocam a luta e o trabalho do negro. A “cuia das mãos” é um gesto feito com as mãos para criar um utensílio, transformando-se em instrumento de trabalho e alimento – esse elemento imagético reitera simbolicamente o sincretismo da *Missa*.

Por último, a canção “Rito da Paz” e os textos da “Marcha Final (De banzo e de esperança)” e de “Comunhão”, presentes no encarte da *Missa*, estão inseridos em uma poética que apresenta a esperança como foco principal: a espera da verdadeira libertação, da vitória contra a escravidão, da paz conquistada, da certeza de que se viverá na “terra de Aruanda”, onde não haverá desigualdade racial e social. O “Quilombo” seria um modelo de Estado de “reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência e comunhão existencial” (NASCIMENTO, 1980, p. 263).

Desse modo, na canção “Rito da Paz”, os versos geram a esperança do negro poder viver em partilha e o quilombo é o “espaço” onde se espera viver essa liberdade fraterna. Para Nascimento, “[...] o movimento quilombista está longe de haver esgotado seu papel histórico. Está tão vivo hoje quanto no passado, pois as situações das camadas negras continuam as mesmas, com pequenas alterações de superfície” (NASCIMENTO, 1980, p. 258). Essas palavras nos fazem refletir sobre quão atual e contemporâneo é o texto-

musical da *Missa dos Quilombos*. A referida canção é um samba em andamento muito rápido e inicia-se com melodias muito rítmicas que acompanham as batidas da percussão.

Já “Comunhão” é uma música instrumental, de ritmo opanijé, a qual, segundo Nei Lopes, configura um “ritmo especial para as danças de Omolu–Obaluaiê. Parece traduzir um pedido para que o orixá abrande sua ferocidade; em iorubá, significa antropófago, canibal” (LOPES *apud* CANTON, 2010, p. 138). No encarte, há um texto para ser recitado juntamente com a execução da música, que se refere ao Corpo e ao Sangue de Cristo, alimentando, assim, a “Esperança de Aruanda”, que um dia virá. Conforme assinala Canton, a terra de Aruanda relaciona-se com a “Morada mítica dos Orixás e entidades superiores da umbanda” (CANTON, 2010, p. 159). Portanto, é a terra esperada para a conquista da liberdade e igualdade. Em “Comunhão”, a frase “Ara wara kosi mi fara”, segundo Teixeira (1997, p. 13), significa: “Todos unidos num mesmo Corpo. Nada no mundo nos vencerá”, reafirmando, desse modo, a comunhão com Cristo e a luta pela vitória.

A última música do álbum, “Marcha de Banzo e de Esperança”, semelhante à “Comunhão”, é instrumental e acompanhada de coro. Vale ressaltar que o encarte sugere a sua recitação no momento da execução da “Marcha”, porém, na gravação do álbum, ao som dessa música, gravou-se a oração de Dom Hélder Câmara intitulada “Invocação à Mariama”, trazida pelo bispo na Celebração de Recife (1981).

A fala de Dom Helder vem acompanhada por um fundo musical (a melodia da Marcha Final) cantado por um coro que repete sem cessar uma melodia melancólica, plena de “banzo e de esperança”. O banzo, pelo entendimento de Canton (2010, p. 159), refere-se a uma nostalgia com depressão profunda, relacionando-se com a saudade de algo ainda não conquistado: saudade que ora é banzo, ora é esperança: de liberdade, de Aruanda e de Deus. A música que suscita essa melancolia enriquece-se com a oração de Dom Helder, que aproxima Maria do povo negro, pedindo a Deus, por meio dela, pela continuidade da luta, da busca pela justiça, pela diminuição da desigualdade social, pelo fim da guerra e

para que aquele momento não acabasse ali, ou seja, que o envolvimento provocado por meio daquela obra e da Eucaristia perpetuasse a continuidade da verdadeira luta pela liberdade e pela igualdade social e racial.

A partir da apresentação do contexto histórico e político da *Missa dos Quilombos* e de suas canções expomos, agora, alguns conceitos e reflexões sobre os estudos da canção, nos quais letra e música são analisadas simultaneamente. Tais análises permitem o entendimento de uma canção como “Ladainha” e, conseqüentemente, a compreensão mais aprofundada de uma obra como a *Missa dos Quilombos* em seu contexto de histórico e social.

Letra e Música

A *melopoética* tal qual propõe os estudos entre Literatura e Música é um termo composto pelos radicais *melos* (canto) e *poiesis* (poética) e foi utilizado por Steven Paul Scher (1937–2004) para propor a aproximação das duas artes como uma disciplina própria em seus diferentes aspectos. De acordo com Scher: “Hoje em dia mais e mais acadêmicos concordam que as relações musicais– literárias prometem um território compensador para a exploração crítica no imenso campo do estudo da literatura e outras artes” (SCHER, 1970, p.147, tradução nossa).

Na visão de Solange Ribeiro de Oliveira, a Música e a Literatura se aproximam pelo fato de, “além de partilharem o mesmo material básico – o som –, ambas têm o tempo virtual como sua aparição primária” (OLIVEIRA, 2003, p. 19). Oliveira acentua que:

[...] a análise semiológica representada por Jean–Louis Scheffer, Louis Marin, Michel Butor e Roland Barthes, entre outros, postula que todo objeto artístico constitui um texto, convidando a uma leitura, ou seja, a uma interpretação vazada em linguagem verbal. Mediando a recepção de todas as criações artísticas, a verbalização, consciente ou não, justificaria as análises intertextuais. Valida–se, assim, a perspectiva semiótica, que toma as artes como diferentes tipos de linguagem, interligados por equivalências

estruturais– as chamadas homologias– confluentes no contexto social (OLIVEIRA, 2003, p. 19).

Nesse contexto, vale refletir que para haver relações homólogas entre os signos musicais e literários, devemos partir do princípio de que a música é uma linguagem, ainda que não verbal. Segundo Lucia Santaella (2001), por meio da expansão do campo semiológico nos anos 1960 e 1970, os conceitos linguísticos passaram a ser aplicados a variados sistemas de linguagem como as artes visuais, a música, a literatura e o cinema. Santaella expõe que as terminologias musicais como tons, temas, frases, secções, movimentos, entre outras são unidades que compõem o sistema da música. Desse modo, Claus Clüver elucida que:

[...] uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos” independente do sistema sígnico a que pertençam. Portanto um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como textos que se “lêem” (CLÜVER, 2006, p. 15).

Portanto, por meio dos estudos dos signos das duas artes, com todas as suas complexidades, há a possibilidade de se compreender uma obra de arte interartística na qual música e literatura se relacionam. Conforme Oliveira, “o estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, envolvendo várias formas, inclusive a confluência do literário com o musical, mostra-se crucial para a compreensão da própria história e da própria cultura” (OLIVEIRA, 2001, p. 295– 296).

Sob esse olhar, buscaremos analisar o cântico *Ladainha* para uma compreensão mais aprofundada da obra de Nascimento, “em seu sentido binário estrutura x conteúdo notando-se sinais de aproximação entre música e poema por meio da observação da teoria musical e de elementos textuais de literariedade” (TINOCO; ALEXANDRIA, 2010, p. 211).

A canção, que se insere nos estudos de “Música e Literatura”, é um estilo de composição, que tem como base a união entre letra e música. A melodia funde-se com o verso e é recitada na voz do cantor por meio das alturas das notas e de um ritmo (que se

define pela duração dessas notas). Além disso, a canção contém uma harmonia, a qual é formada por acordes ou arpejos, ou seja, por notas tocadas simultânea ou sucessivamente para acompanhar as melodias. Desse modo, o instrumentista executa os acordes ou arpejos para acompanhar o cantor. A melodia pode ser cantada a *capella*, embora, neste caso, a harmonia da canção esteja implícita na melodia.

Em seu artigo “Letra e estruturação musical”, Solange Ribeiro de Oliveira (2006) aborda a importância da poesia e da música na canção. Para a autora,

A associação dos textos verbal e musical, integrados na canção, traz a baila uma questão teórica crucial, a relação entre letra e estrutura musical. Sem ela, a canção não existiria, já que se constitui primordialmente dessa relação, cuja natureza, extremamente complexa, mas presente em toda música vocal, tem despertado posturas teóricas diversificadas. Alguns pesquisadores defendem o predomínio do musical sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois elementos, enquanto um terceiro grupo focaliza a tensão entre melodia e letra (OLIVEIRA, 2006, p. 324).

Portanto, embora haja controversas quanto ao predomínio da letra sobre a música e vice-versa, sabemos que as duas manifestações artísticas podem ocorrer separadamente, ou seja, é possível que um verso musical seja declamado desprovido de sua melodia, e, de modo semelhante, uma melodia tocada sem sua letra. No entanto, Clüver nos explica que “o que vale lembrar é que o poema na canção é um texto diferente do poema fora dela; e ainda que a partitura musical possa ser executada sem a letra ela também será um texto diferente sem as palavras” (CLÜVER, 1997, p. 49).

Nessa via, o poema na canção e fora dela (e vice-versa) dispõe de algumas nuances. Quando o leitor lê um poema, mesmo que este provenha de uma canção, a melodia não está presente, outros sons podem ser criados internamente: os sons das palavras com seus próprios fraseados. Segundo Souza:

[...] o elemento sonoro estabelece-se na narrativa (ou no poema) através de palavras e expressões que remetem o leitor a posição de ouvinte, na medida em que evocam sua memória sonoro-musical. [...] Nesse sentido, ao mesmo tempo que lê, ouve os sons [...] (SOUZA, 2014, p. 11).

Além disso, se o leitor já ouviu aquela canção com aquele poema, provavelmente irá cantá-lo internamente com a melodia da canção. Mas há uma diferença em ler, recitar e cantar, pois no cantar a presença da melodia é imprescindível. Da mesma maneira, tocar uma melodia instrumental sem a sua letra permite que o ouvinte ouça as frases musicais, mas, quando conhece a letra, escuta-a internamente mesmo quando esta não está sendo cantada. A fusão entre a letra e a melodia propicia, portanto, uma grande facilidade de memória da canção, contudo, podem ser lidas ou tocadas separadamente gerando diferentes interpretações.

O discernimento desse aspecto de valoração da música sobre a poesia, ou ao contrário, vai depender da sensibilidade do ouvinte e de seu prévio conhecimento crítico. Jauss aponta que “o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura” (JAUSS, 1979, p. 87). Essa identificação permite ao ouvinte a possibilidade de um discernimento entre a importância da música e da poesia, no sentido de transformar sua “consciência receptora” (Ibidem p.102) em consciência transformadora. Essa transformação se dá por meio do conteúdo da letra. A mensagem transmitida pela letra e reforçada pela melodia pode possibilitar ao ouvinte atento uma reflexão mais profunda e, conseqüentemente, uma mudança de pensamento.

Na *Missa*, a letra e a música (melodia e ritmo), que unem tradicionais católicas e afro-religiosas, são essenciais para o entendimento crítico de uma obra que propõe questionar a atitude da sociedade dominante perante a vinda dos afrodescendentes que foram escravizados por quase quatro séculos de nossa história e que, ainda hoje, sofrem preconceitos por questões de raça, crença e costumes.

A canção além de um estilo musical que abrange todas as camadas sociais é uma modalidade poético-musical que, entre outras intenções, visa à conscientização,

principalmente quando se trata de canções com temáticas críticas e de protesto.

Napolitano destaca que:

Nos últimos anos tem sido bastante comum a utilização da canção, seja como fonte para a pesquisa histórica, seja como recurso didático para o ensino de humanidades em geral (história, sociologia, línguas etc.). Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 2002, p.77).

Nesse sentido, em nossa tradição de música popular, por meio das letras das canções, muito se tem a aprender sobre a cultura e a história brasileira.

Inúmeras são as canções que tratam da ditadura militar no Brasil, racismo, luta de classes, machismo, violências urbanas, violências contra as mulheres e, ainda, de todas as classes de pessoas que vivem à margem de nossa sociedade. São canções que, muitas vezes, requerem um prévio conhecimento histórico por sua complexidade poética, mas que conduzem à reflexão e à busca pela transformação sociocultural. Desse modo, Lucia Barbosa afirma:

Por estar inserida no imaginário coletivo e transitar livremente em todas as camadas da sociedade, a música popular brasileira é portadora de elementos culturais compartilhados pelo conjunto da sociedade, podendo ser considerada uma fonte de cumplicidades culturais, dentre outros aspectos (BARBOSA, 2012, p. 3).

Nessa perspectiva, a música brasileira, mais especificamente a canção brasileira, tem sido uma das categorias artísticas que mais relacionam texto e música, além de significadamente acessíveis tanto “no fazer” como “no ouvir” em nossa sociedade.

A partir dos conceitos, reflexões e apontamentos acima citados, apresentaremos uma análise da canção “Ladainha”.

“Ladainha”

O cântico, ou poema religioso ladainha, é um tipo de oração utilizada na liturgia católica que consiste em recitar uma série de petições coordenadas por um líder, alternadamente com as respostas dos fiéis. Essa reza é realizada em celebrações em dias especiais para a Igreja Católica, constituindo um tipo de oração na qual uma voz roga aos santos e a comunidade responde confirmando o pedido. Na capoeira, “a ladainha é um tipo de cantiga na qual tanto pode se contar uma história, como se fazer uma oração, uma louvação, um desabafo, uma provocação, ou dar um aviso” (SIMÕES, 2008, p. 66). Nesse caso, ela é puxada pelo mestre antes de começar um “jogo”.

Na obra de Nascimento, a “Ladainha” é um cântico com melodias simples e curtas que se repetem e se desenvolvem em circularidade, cuja letra faz uma invocação aos santos católicos, aos mortos na luta (que seriam os negros escravizados falecidos no período da escravidão) e a Nossa Senhora.

Antes de seu início, um sino é tocado três vezes para convidar os fiéis à oração, tal como acontece em uma anunciação normal de uma eucaristia.

A letra diz assim:

Porque está na hora
Pedimos o auxílio de todos os santos,
Chamamos a força dos mortos na luta
Porque está na hora, o jeito dos mestres da reza e do canto
Porque está na hora,
Cantamos malembes pra Nossa Senhora
Caô–Cabê em si lobá
Todos os Santos irão ajudar!

As características da canção dão-se por algumas melodias muito parecidas entre si, que vão intercalando-se na voz de Milton Nascimento, com o acompanhamento de um instrumento de percussão e de um piano. Uma segunda voz (do próprio intérprete) repete cada melodia imprimindo uma característica de circularidade à canção como se ela não

tivesse fim. Essa circularidade remete ao canto gregoriano, que apresenta esses mesmos elementos de melodias que caminham em torno de uma tonalidade fixa, chamados por Wisnik de um “não-tempo”, ou seja, “um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, por que é sem fim” (WISNIK *apud* ROMAN, 1993, p. 208). As melodias (os versos) repetem-se também como característica da ladainha, por se tratarem de uma oração repetitiva cuja finalidade é a de rogar reiteradamente aos santos, criando, desse modo, um envolvimento que remete aos efeitos de um mantra hinduísta.

No diagrama abaixo, cada espaço representa uma nota musical da escala (cromática), de modo que o primeiro apresenta a primeira nota da melodia, que é a nota “fá”, e o último indica igualmente a mesma nota, porém, cantada uma oitava acima, mais aguda. Nesse cântico, as cinco melodias que se seguem constituem variações da primeira.

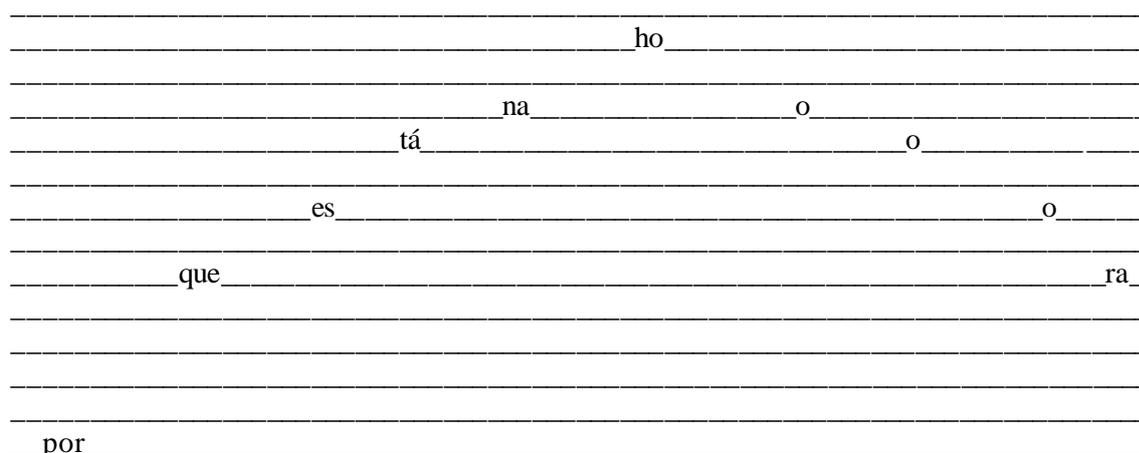


Diagrama 1: Representação gráfica da primeira melodia da “Ladainha”

As melodias, que se repetem e se alternam durante o cântico, começam com notas graves que caminham para o agudo, ascendentemente até chegarem ao meio dos versos e depois descem para o grave gradualmente até o final de cada verso. Tudo ocorre dentro da extensão de uma oitava, que visualmente suscita a imagem de “ondas” (ver a figura). Em cada verso, a voz é repetida (por recursos de gravação) lembrando um estilo musical polifônico denominado cânone, em outros termos, quando vozes imitam a linha melódica cantada por uma primeira voz, invocando outra voz; uma após outra retomando o que a

outra começou, sem “nunca” terminar. Essas “ondas” sonoras remetem-nos tanto ao mar que distanciou os negros da África quanto às grandes embarcações que os traziam para serem escravizados no Brasil, o que nos permite dialogar com o pensamento de Gilroy:

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer (GILROY, 2001, p. 13).

Nessa via, podemos refletir que a “ladainha” contém um elemento de rememoração por meio de seus versos que invocam os santos e, sobremaneira, os que morreram na luta contra a escravidão. À luz das palavras de Gilroy, podemos refletir que a canção expressa, em sua letra e em sua melodia “ondulatória”, uma “dramaturgia da recordação”. A canção remete o sofrimento do povo negro que veio da África para ser escravizado como um ato de resgate de memória e de identidade.

Na *Missa*, a letra da canção apresenta palavras africanas que confirmam a presença de elementos culturais e linguísticos afrodescendentes e a inserção do ritmo africano tocado pelos instrumentos de percussão caracterizam a *inculturação*, ou seja, a inclusão dos rituais africanos na liturgia cristã.

Os versos da oração invocam “o auxílio dos santos, dos mortos na luta e de Nossa Senhora”, aludindo ao sincretismo religioso, pois enquanto os católicos evocam santos e Nossa Senhora, as religiões afrodescendentes remetem, da mesma forma, aos mortos, ou seja, seus antepassados e os orixás. Assim, Minami reflete que “a *Missa* pode ser interpretada como um esforço de unir liturgia católica e cultura afro” (MINAMI, 2009, p. 118).

Desse modo, embora haja uma fusão entre ritmo e melodia e entre a invocação a santos católicos e a entidades africanas, bem como aos “mortos da luta” – percebe-se um predomínio da fé católica, como Tierra nos elucida:

Então é uma missa romana, que tem todos os componentes os momentos do ritual da liturgia da Missa Romana. Portanto, nós produzimos uma Missa Católica Romana com estrita obediência ao rito. Ora, o conteúdo é um conteúdo que bate em algum momento de maneira muito forte na própria Igreja Católica, no Rito Penitencial vai se perceber isso, mesmo no ofertório enfim, e nós...Eu diria o seguinte: o texto é de uma contundência incomum. Ele guarda uma força que vai conferir a ele uma certa permanência. Se a gente abstrai o texto em si e a gente se coloca o ambiente digamos, cultural e social do Brasil de 1981, a Missa vai oferecer uma contribuição muito importante para introduzir na pauta da sociedade Brasileira da época, o tema do racismo, do combate ao racismo, o tema da defesa das tradições afro-brasileiras, o tema da história da resistência dos negros escravizados no Brasil (TIERRA, 2015, p. 120).

Em continuidade, o verso “porque está na hora” é repetido três vezes com a mesma melodia, fixando-se como um “padrão motivico” e afirmando que é chegada a hora de invocação, dos pedidos, de implorar aos céus por ajuda, confirmando as características de uma ladainha. Para Tatit, os versos melódicos repetitivos são mecanismos de reiteração: “[...] fundamentais para a retenção da memória e para faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige. A reiteração torna significativo o fluxo inexorável do tempo. Basta um ligeiro apuro musical do ouvido para se depreender reiteraões” (TATIT, 2003, p. 7).

Para reafirmar as relações da canção estudada com o canto gregoriano percebe-se a utilização de um recurso musical denominado “melisma”, um “ornamento” no qual a mesma vogal de uma sílaba é cantada em várias alturas (notas). Temos, como exemplo, o verso: “porque está na hooora”, em que a vogal “o” alonga-se em notas diferentes.

Os dois últimos versos da canção apresentam características rítmicas e melódicas distintas: “Caô – cabe em si – lobá” refere-se a “Caô cabecile”, saudação a Xangô, “grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão” (LOPES *apud* CANTON, 2010, p.152) e também orixá da Justiça. “loba” associa-se à “representação da divindade feminina, guerreira e caçadora” (PRANDI, 2000). Assim sendo, a invocação aos referidos orixás

reafirma o canto de saudação e o pedido de clemência e de misericórdia desse povo sofrido, ainda tão discriminado.

Nesse momento da canção, diferentemente das melodias anteriores, percebe-se a presença repetida da nota “si bemol” em quase toda a melodia, e o ritmo é mais marcado.

Os diagramas abaixo representam os dois últimos versos, e pode-se notar uma mudança no desenho da melodia em relação às melodias anteriores. Nesse caso, mais notas se repetem, confirmando a característica da Ladainha, de reza repetitiva e mântica. Nos diagramas dois e três, o primeiro espaço representa também a nota “fá”. Portanto, a nota inicial da melodia dos dois últimos versos da canção é a nota “si bemol” e a extensão das referidas melodias são menores. Na primeira frase a nota mais aguda é o “dó” e na segunda é o “ré”.

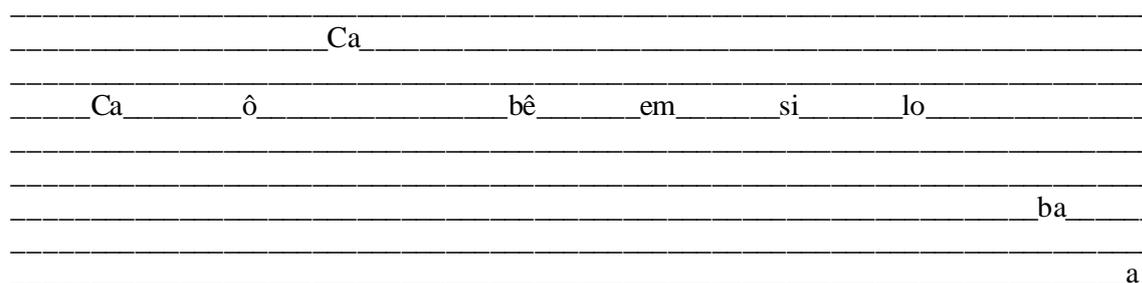


Diagrama 2: Representação gráfica da penúltima melodia da canção

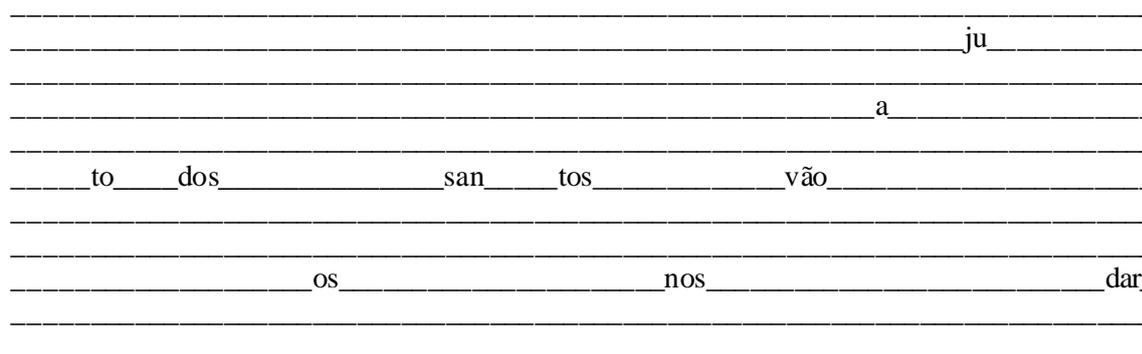


Diagrama 3: Representação gráfica da última melodia do cântico

No encarte há um texto que deve ser lido anteriormente à execução da canção que pertence à oração da “Ladainha”. Nele é reforçado o caráter de rememoração da história dos negros. O texto propõe, por meio da canção e da invocação aos mortos, que se seguirá

um culto aos “Santos, testemunhas, militantes, artistas e todos os construtores anônimos da Esperança Negra” (encarte).

Após o texto inicial da “ladainha” e a interpretação da canção, vários e importantes nomes do mundo inteiro que lutaram contra e morreram por causa do racismo são lembrados. A recitação desses nomes se faz intercaladamente entre vozes femininas e masculinas e, assim como santos da igreja católica são invocados, “santos” negros da época da escravidão e de nossa história mais recente também são incluídos.

Para confirmar o seu caráter sincretista, podemos observar que, já na primeira invocação, a comunidade roga por Zumbi dos Palmares e segue chamando os mortos da luta contra a escravidão, como Dragão do Mar, Francisco José do Nascimento, João Cândido, Pedro Ivo, Angelim dos Cabanos, Isidoro Martins, entre outros e, ainda, os Movimentos Negros. São mencionadas ainda as mulheres que lutaram contra a escravidão: Chimpa-Vita e Beatriz do Congo. Igualmente lembradas algumas figuras históricas e artísticas, como Aleijadinho, Louis Armstrong e Solano Trindade, além dos santos católicos São Benedito, Santo Agostinho, São Martinho de Lima, São Cosme e Damião, entre muitos outros. A rogação finaliza invocando “Martin Luther King, pastor da vida e na morte, voz permanente da marcha da Libertação e todos os mártires da Paz perseguida” (CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982, p. 11, encarte).

Desse modo, nesse momento de invocação da presença e do pedido de intercessão de todos os santos, entidades e personalidades, há um resgate da memória da escravidão e de lutas mais recentes contra o racismo.

Constatamos, assim, que o texto da *Missa dos Quilombos* se afirma como ato político e de rememoração a partir da conjunção do ritmo negro e do culto a entidades negras e, ao mesmo tempo, da melodia ocidental e do rito cristão.

A partir desse breve exemplo, percebemos que, em uma única oração, estão presentes variadas representações de culturas religiosas, históricas e artísticas. Portanto,

a “Ladainha” confirma o caráter sincretista da *Missa dos Quilombos* e ao mesmo, de inculturação. Embora esses conceitos suscitem contradições, atesta-se um diálogo entre as crenças, predominando, porém, o rito católico.

Conclusões

A partir dessas reflexões, depreendemos que a *Missa dos Quilombos* representa uma poética que integra história, memória e crítica social sem perder a esperança religiosa e mística que vem ao encontro das religiões de origem africana e cristã. Sua música enriquece os textos-poéticos, acentua a mensagem de união entre as religiões, suscitando, ainda, um questionamento mais profundo por meio do envolvimento do espectador com as canções e os textos.

Para além disso, pudemos averiguar que as composições da *Missa*, especificamente a canção “Ladainha”, seguem as duas tradições religiosas: a cristã, por meio do destaque da melodia e do ritual litúrgico, e a africana mediante a valorização do ritmo e a utilização dos instrumentos de percussão. Essa breve observação dialoga com as palavras de Tatit quanto às origens do canto brasileiro: “[...] do lado português, os hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, ressoando o canto gregoriano do medievo europeu [...]” (TATIT, 2004, p. 20). E ainda: “Com a chegada dos africanos [...] a percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela “dicção negra” que escapava pelas frestas da servidão escravista [...]”. (TATIT, 2004, p. 21). Por meio dessas afirmações, podemos confirmar que, em geral, a música brasileira e a *Missa* são compostas principalmente por canções que seguem o padrão da fusão do ritmo africano com a melodia europeia.

Por fim, uma das nossas contribuições aos estudos acadêmicos sobre as relações entre música e literatura foi trazer à baila a análise da canção associada ao “instrumental dos estudos literários para a análise musical” (OLIVEIRA, 2002, p. 49), buscando um

aprofundamento quanto às questões políticas e sociais que podem ser transmitidas ao ouvinte e apropriadas por ele, seja por meio do diálogo, seja pela fusão das duas artes.

Nesse contexto, uma obra como a *Missa* torna-se um projeto, acreditamos, muito bem-sucedido no sentido de permitir a reflexão e de criar uma identificação no ouvinte quanto às questões raciais e aos questionamentos sociais contemporâneos presentes em seu texto.

Por ora, cremos que a estética e o humanismo que sustentam uma obra dessa envergadura, reunindo música, poesia, religião e performance, apresentam, ao mesmo tempo, um conteúdo crítico, propondo, ainda, a esperada igualdade entre os povos, constituindo a força propulsora para tamanho êxito.

Referências

- BARBOSA, Lucia Maria Assunção. Representações de si e africanidades em duas letras de canções brasileiras: Cabelo e adereços sob a perspectiva de ressignificação identitária e cultural negra. *Revista Recorte*. Vol. 9, n. 2, p. 1–11. 2012. p. 3.
- CANTON, Ciro. *Nuvem no céu e raiz: Romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970– 1983)*. Dissertação (Mestrado em História). São João Del– Rei: Universidade Federal de São João Del– Rei, 2010. p. 137–138–152–159.
- CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Ed. UFF, 2013. p. 266.
- CASALDÁLIGA, Pedro. NASCIMENTO, Milton. TIERRA, Pedro. *Missa dos Quilombos*. Encarte do disco. Rio de Janeiro: Ariola, 1982.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: estudos, conceitos e objetivos. In: *Literatura e sociedade*, n. 2. p. 37–55 1997. p. 37–49–55 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267> Acesso em 01/04/2016
- CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Revista Aletria*, v. 14, p. 10–41, 2006. p. 15. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357> Acesso em: 30/08/2015.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999. p. 79.
- DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 244–245.
- GYLROY, Paul. *O Atlântico negro*. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001. p. 13.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *A LITERATURA E O LEITOR*. Tradução Luiz Costa Lima, Peter Naumann. São Paulo: Paz e Terra, p. 85–103, 2002. p. 87
- MINAMI, Edison. Milton Nascimento e o diálogo inter–religioso na Missa dos Quilombos. Niterói: *Conhecimento e diversidade*. n. 1. p. 110–122, 2009. p. 112–118.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*. p. 1–12. 2002. p. 9.

NAPOLITANO Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 77.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 9–266.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 17–275.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção Letra x estrutura musical. *Revista Aletria*. v. 14, n.1. p. 322–333 2006. p. 324. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1377/1473>

Acesso em: 20/08/2017

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: *Literatura e Música*. São Paulo: SENAC/ Instituto Itaú Cultural, p. 17–48, 2003. p. 19

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Leituras Intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. *Cadernos de tradução*. vol. 1, n. 7, p. 293–308, 2001. p. 295–296. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5758>

Acesso em: 30/03/2016

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 49.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 132.

PIRES, Dom José Maria. In: CASALDÁLIGA, Pedro. NASCIMENTO, Milton. TIERRA, Pedro. *Missa dos Quilombos*. Encarte do disco. Rio de Janeiro: Ariola, 1982. p. 6.

PRANDI, Reginaldo. Deuses Africanos no Brasil contemporâneo. *Revista Horizontes antropológicos*, p. 10–30, 1995.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RAMOS, Paulo. Coronavírus expõe o racismo ambiental: negros são o corpo que o Estado secou. *Revista Geledés*, 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/coronavirus-expoe-o-racismo-ambiental-negros-sao-o-corpo-que-o-estado-secou/>. Acesso em 08/04/2020.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007. p. 137–258–263.

ROMAN, Artur Roberto. *O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora*. Curitiba: Ed. UFPR, 1993. p. 208.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 97

SCHER, Steven Paul. Notes toward a theory of verbal music. *JSTOR: Comparative Literature*, v. 22, n. 2, p. 147–156. Duke University Press, 1970. p. 147.

SENRA, Rafael. Missa dos Quilombos: produto político, religioso e cultural. Juiz de Fora: *Revista Darandina*, UFJF, p. 1–10. 2013. p. 4. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Rafael-Senra-.pdf> Acesso em: 02/08/2016.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. A *performance* ritual de roda de capoeira Angola. *Revista Textos do Brasil*. n. 14, p. 61–69. 2008. p. 66. Disponível em: <http://www.dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues>. Acesso em: 18/12/2016.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. O romance nos caminhos da música: A última música, de Nicholas Sparks. In: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; SILVA, Agnaldo Rodrigues da (Org.) *Diálogo entre literatura e outras artes*. Cáceres: Ed. UNEMAT, p. p. 9–31. 2014. p. 11.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, p. 7–24. 2003. p. 7. <http://www.piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/download/623/538> Acesso em: 01/12/2015.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 20–21.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 27.

TEIXEIRA, Selma Suely, Missa dos Quilombos: um canto de Axé. In: *Revista de Letras*, p. 1–17. 1997. p. 13. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/3209/761438cf1ddefa3e0ddc8795f8d54ea7cfc2.pdf> Acesso em: 08/08/2016.

TIERRA, Pedro. Companhia da utopia. In: *ENSAIO ABERTO: coordenação de Cristiane Moraes Gomes; curador Luiz Fernando Lobo e Daniel Souza*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, p. 74–91. 2012. p. 78.

TIERRA, Pedro. *Depoimento* [nov. 2015]. Entrevistadora: Beatriz Schmidt Campos. Brasília: UnB, 2015, gravada em *Ipad*. Entrevista concedida para elaboração da dissertação sobre a *Missa dos Quilombos*. In: CAMPOS, Beatriz Schmidt. *Letra, música, performance e memória do racismo na Missa dos Quilombos*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Brasília: Universidade de Brasília, 2017. p. 116–117–120.

TINOCO, Robson Coelho; ALEXANDRIA, Marília de. Poemas música e contemporaneidade: imagens de uma dialogia melopoética. In: *Revista Lumen et Virtus*. Vol. I n. 2, p. 208–217, 2010. p. 211. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/pdf/3231/323127102010.pdf> Acesso em: 15/08/2016

As voltas do filho pródigo, de Autran
Dourado, e a parábola bíblica

The turns of the prodigal son, by Autran
Dourado, and the biblical parable

João Leonel

Doutor em Teoria e História Literária pela
Universidade de Campinas. Professor da
Universidade Presbiteriana Mackenzie,
Brasil.

joao.leonel@uol.com.br

Ricardo Cesar Toniolo

Mestre em Teologia e Exegese do Antigo
Testamento pelo Centro Presbiteriano de Pós-
Graduação Andrew Jumper. Mestre em
Letras pela Universidade Presbiteriana
Mackenzie. Professor da Faculdade
Internacional de Teologia Reformada,
Estados Unidos, e do Centro Presbiteriano de
Pós Graduação Andrew Jumper, Brasil.

rctoniolo@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3600-3695>

<https://orcid.org/0000-0002-4928-4206>

Recebido em: 18/05/2020

Aceito para publicação em: 12/06/2020

Resumo

Este artigo visa estudar a relação intertextual entre o capítulo “As voltas do filho pródigo”, que compõe o livro *O risco do bordado*, de Autran Dourado, e a parábola do filho pródigo (Evangelho de Lucas 15.11–32). Para tanto, apresentam-se as linhas gerais do enredo do capítulo. Em seguida, dá-se atenção aos comentários elaborados pelo próprio autor sobre seu processo de composição do capítulo. Na sequência, faz-se uma análise geral da estrutura da parábola do filho pródigo. Ao final, a investigação sobre como a parábola bíblica foi utilizada na composição do capítulo conclui que há transformações significativas tanto na caracterização e na ação dos personagens quanto nos processos narrativos desenvolvidos. Na elaboração do artigo foram utilizados teóricos como Maria Lúcia dal Farra, Erich Auerbach, Robert Alter, Gerard Genette, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes.

Palavras-chave: Romance. Parábola. Intertextualidade. Voltas. Pródigo.

Abstract

*This article aims to study the intertextual relationship between the chapter “The turns of the prodigal son”, which belongs to the book *The trace of embroidery*, by Autran Dourado, and the parable of the Prodigal Son (Gospel of Luke 15.11–32). For this purpose, the general lines of the chapter's plot are presented. Next, attention is given to the comments elaborated by the author himself about his process of composing the chapter. Then, a general analysis of the structure of the parable of the Prodigal Son is made. In the end, the investigation of how the biblical parable was used in the chapter's composition concludes that there are significant transformations both in the characterization and action of the characters, as well as in the narrative processes developed. Theoreticians such as Maria Lúcia Dal Farra, Erich Auerbach, Robert Alter, Gerard Genette, Carlos Reis and Ana Cristina M. Lopes were used in the writing of the article.*

Keywords: *Novel. Parable. Intertextuality. Turns. Prodigal.*

Introdução

Autran Dourado (1926–2012), escritor mineiro reconhecido e premiado, estreia em 1947, com o romance *Teia*, e constrói sólida carreira literária, tendo como última obra *O senhor das horas* (2006). Em 2000 recebe o Prêmio Camões, o mais importante em literatura de língua portuguesa.

Autores e críticos teceram elogios a Dourado. Matéria da *Folha de S.Paulo* de 2000, veiculando a notícia do Prêmio Camões recebido pelo autor, contém o depoimento de alguns deles. Antonio Candido afirma que “Dourado merece plenamente esta distinção. Ele é um dos nossos melhores ficcionistas e, além disso, um escritor que sempre se preocupou com os aspectos teóricos da literatura”. Silvano Santiago, que compôs o júri que concedeu o prêmio, comenta: “Sua obra, meticulosamente arquitetada e elaborada, nunca perde a alta qualidade e sempre propõe novos temas e traz aperfeiçoamentos para a técnica romanesca.” O poeta Ferreira Gullar conclui dizendo que “Sua obra tem muito peso na nossa literatura” (MACHADO, *Folha de S.Paulo*, 30 ago. 2000).

Referindo-se às premiações de Dourado, Carlos Heitor Cony lembra que “Um de seus livros, talvez o mais conhecido, ‘Ópera dos Mortos’, foi apontado pela Unesco para integrar a coleção de obras representativas da humanidade (CONY, *Folha de S.Paulo*, 2 out. 2012).

Quando de sua morte, Cony salientou que ele foi

[...] autor de uma obra que vem sendo estudada, aqui e no exterior, apesar de sua discricção, que o tornou privilégio de poucos, na medida em que se dedicou quase integralmente ao ofício de escritor. Dono de um estilo inconfundível – mais uma técnica do que um estilo –, não cortejou a popularidade nem fez parte de grupos, isolando-se em seus contos e romances como o artista que foi (*Folha de S.Paulo*, 2 out. 2012).

Alfredo Bosi (2013, p. 388) o considera autor de “ficção intimista” e “de invulgar penetração psicológica”, e o coloca entre aqueles que desenvolveram “experiências novas de monólogo interior, da ‘escola do olhar’” (*Ibid.*, p. 393).

Para os pesquisadores Osmar Pereira Oliva e Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro, Autran Dourado “chegou ao seu auge com a publicação de *O risco do bordado* (1970), eleito o melhor romance do ano pelo *Pen Club* do Brasil e indicado em diversos vestibulares de todo o país” (OLIVA; RIBEIRO, 2013, p. 1).

Este artigo analisará esta última obra mencionada. De modo particular, o capítulo quatro, “As voltas do filho pródigo”. A escolha de apenas um dos capítulos não se torna problemática, pois, como anota Adriana Sacramento (2011, p. 148), “[...] o romance é composto de sete capítulos que se constituem em micro-narrativas, visto que podem ser lidas isoladamente”.

O objetivo é demonstrar como o autor utiliza o texto da parábola do filho pródigo, presente no evangelho de Lucas, capítulo 15, do versículo 11 ao 32, para organizar seu capítulo, operando alterações significativas nesse texto.

Para atingir tal propósito, inicialmente serão analisados os movimentos estruturantes do capítulo a fim de explicitar seu enredo. Em seguida, utilizando informações fornecidas pelo próprio autor em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2014), veremos a relevância do texto em análise estar inserido no “grupo bíblico”, constituído pelos capítulos quatro, cinco e seis (DOURADO, 2014, pos. 782)¹ de *O risco do bordado*. Uma vez constatada a conexão, apresentaremos o texto bíblico da parábola do filho pródigo e uma análise, mesmo que rápida, de seu conteúdo. O último tópico abordará a relação intertextual entre o capítulo de Dourado e a parábola, visando identificar e discutir as alterações nela operadas e como se constituem em elemento estruturador de “As voltas do filho pródigo”.

¹ Neste artigo utilizaremos as versões digitais dos livros *O risco do bordado* e *Uma poética do romance*. Citações dessas obras serão indicadas a partir da “posição” que ocupam no livro em sua versão digital.

As voltas do filho pródigo – enredo

O título do capítulo, referindo-se à parábola bíblica no plural, gera de imediato estranhamento. O filho pródigo bíblico retorna apenas uma vez, sendo esse movimento central para a compreensão da parábola, como será visto em outro tópico. Com o título, busca-se atrair a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, despistá-lo quanto à questão central do capítulo, a última volta de seu personagem central – Zózimo.

O capítulo se desenvolve a partir da menção às voltas de Zózimo para a casa dos pais e de seu suicídio ao final. Os retornos e os períodos que passa em casa são tempos tensos:

Porque nos primeiros dias, quando tio Zózimo chegava, e o silêncio da casa pesava de maneira insuportável, e ele se afundava na rede, de onde só se erguia para gritar, e berrava o seu ódio contra os pais, contra o irmão, contra a cidade, contra o mundo [...] (*Id.*, 2011, pos. 1079).

Passado um mês, entretanto, Zózimo se transformava: “Mas João sabia, vovô Tomé sabia, todos sabiam que aqueles dias ruins de tio Zózimo não duravam muito. No fim de um mês ele estaria bom. Era o que todos esperavam aflitos” (*Ibid.*, pos. 1099). Nesse momento, Zózimo, assim como todos os familiares, agia como se houvesse acabado de chegar de viagem: “Porém os dias bons sempre voltavam. E era como se só então tio Zózimo tivesse chegado de viagem” (*Ibid.*, pos. 1121).

O narrador escolhe João, o sobrinho de Zózimo, para ser o guia pelo qual o leitor acessa a narrativa. João e Zózimo ocupam lugares centrais no capítulo. Aquele, como o filtro por meio do qual as descrições e avaliações chegam ao leitor. Este, como protagonista trágico da história familiar. Eles movem o enredo em seus níveis de clareza e complexidade. Em João opera um fluxo de consciência contínuo, e em Zózimo se concentram ações sem maiores explicações e aprofundamentos.

Embora no capítulo anterior Dourado tenha optado pela primeira pessoa, em “As voltas do filho pródigo” constrói um narrador em terceira, como na maior parte do

romance. O narrador apresenta a história por meio de um centro fixo, o ângulo de visão de João, e dramatiza os estados mentais deste, representando as lembranças do menino, na maior parte das vezes, pelo discurso indireto livre.

João guia o leitor por meio de suas memórias. Referindo-se à importância da memória de João em todos os capítulos, Sacramento (2011, p. 149) comenta: “No recôndito da memória individual vai sendo recontado aquilo que aconteceu, ou que deveras não tenha sequer ocorrido.” As memórias e reflexões do personagem que pavimentam o caminho pelo qual o enredo é construído se manifestam nas relações entre mistério e descoberta, cenas amplas e cenas restritas, que são sustentadas por um tempo igualmente amplo e restrito e, finalmente, pelo jogo entre descrição narrativa e inclusão de diálogos. Neste momento será desenvolvido apenas o primeiro par de relações: mistério e descoberta.

O mistério se mostra explicitamente na primeira frase do capítulo: “ALGUMA COISA NO AR DIZIA que Zózimo estava para chegar” (DOURADO, 2011, pos. 1041). São dignas de nota as maiúsculas utilizadas como forma de destaque. O mistério está relacionado à chegada de Zózimo, tio de João, a qual era “pressentida” por este (*Ibid.*, pos. 1041).

Mistério a princípio ligado ao tempo das chegadas do tio, pois, nos primeiros parágrafos, o capítulo se ocupa em construir um padrão pelo qual elas se davam. O narrador descreve como João procura sinais da proximidade do tio entre os parentes. Movimentação entre eles, conversas às escondidas, retirada de objetos da casa. Um dos sinais mais claros é a saída de casa de tio Alfredo: “um dos sinais mais certos da chegada de tio Zózimo é que tio Alfredo mandava arrear o cavalo, arrumava as suas coisas, se despedia do pai e da mãe como se fosse ele o filho pródigo, e rumava para a Fazenda do Carapina [...]” (*Ibid.*, pos. 1070). Tais sinais encaminham João à descoberta da proximidade da chegada do tio. Mistério resolvido, surge outro, agora central para o enredo.

Com a memória dos momentos em que Zózimo permanece em casa, João se lembra que desde “[...] muito menino ainda sempre reparou que tio Zózimo tinha uma coisa esquisita no ouvido direito” (*Ibid.*, pos. 1172). Desse momento em diante, o narrador apresentará o percurso do menino em busca da resolução do novo mistério – o que havia acontecido com a orelha do tio. A resposta surgirá tempos depois com o amigo: “Foi Zito que lhe deu a chave do mistério. Quando João era bem maior [...]” (*Ibid.*, pos. 1222). A revelação “Olha, João, aquilo foi tiro. Um dia seu tio sapecou um tiro no ouvido!” (*Ibid.*, pos. 1253) o perturba profundamente. Não apenas isso. A resolução do mistério permite, retroativamente, a resolução de outros pequenos mistérios.

Agora tudo se casava perfeitamente, tudo tinha explicação. As cartas de tio Zózimo amudando à medida que se aproximava o dia de sua volta, no criado-mudo as cartas anunciando a decisão final, aquela cicatriz feia no pulso, porque escondiam certos vidros de remédio, porque quando Zózimo voltava das trevas não aparecia mais barbeado e tinham de humilhados chamar o barbeiro, porque sumiam todos os objetos cortantes e perfurantes [...] (*Ibid.*, pos. 1263–1273).

O momento de descoberta é central para o desenvolvimento do capítulo, visto que colocará um peso sobre os ombros de João. Se nas vésperas de vindas anteriores os familiares permaneciam tensos e preocupados, “Agora era João que ficava aflito [...]” (*Ibid.*, pos. 1273). A cena marca, igualmente, uma transição narrativa, que se dá do geral para o específico. No início, as memórias de João diziam respeito às várias vindas do tio para casa, descritas segundo padrões fixos. No segundo parágrafo do capítulo, o narrador deixa claro que “Sempre foi assim. Desde que se entendia por gente, aquele mistério” (*Ibid.*, pos. 1041). O quadro é alterado com a cena específica da conversa com Zito, seguida pelo relato da última volta de Zózimo. “Tio Zózimo chegou, foi o mesmo que um circo tivesse chegado na cidade” (*Ibid.*, pos. 1293). A partir daí, o foco narrativo ficará restrito e direcionado para essa única cena.

Zózimo em casa. Felicidade de todos. Passado algum tempo, o narrador nos informa que Zózimo começa a inquietar-se.

Mas tio Zózimo não era de ficar. Via-se nos gestos pouco a pouco inquietos, nos olhos de tardinha fascinados pelo azul, perdidos nos longes das grandes distâncias – os olhos do navegador e do anejo. De vez em quando, no meio dos risos e brincadeiras, começou a aparecer uma ponta de amargura, uma nuvenzinha triste boiando (*Ibid.*, pos. 1304).

O registro é seguido de uma nota: “No seu medo, João pressentia – alguma coisa estava para acontecer” (*Ibid.*, pos. 1304). Convém notar que o verbo “pressentir” é escolhido com cuidado. Ele já foi utilizado no início do capítulo ao indicar a sensação de João relativa à chegada do tio. O verbo retorna, como que para marcar o início de um novo ciclo narrativo. O “medo” leva o menino a pressentir novamente que algo aconteceria. A primeira ocorrência indica que algo sempre acontecia. Zózimo chegava logo mais. A segunda, algo que de fato ocorre. Mas não é o que todos esperam.

O uso da repetição é uma estratégia que potencializa a narrativa, uma vez que João inicialmente apenas pressente algo, não apenas a chegada iminente do tio, mas seu passado, conhecimento que lhe é negado pelos demais. De posse desse conhecimento – o tio tentou várias vezes tirar a própria vida – o menino se iguala aos familiares na relação com Zózimo. Ao final, o pressentimento, que já sabemos sempre conduz a uma descoberta, vai prenunciar a última partida do tio. “Quando o enterro de tio Zózimo saiu, tinha-se a certeza de que aquela era a sua última partida, ele não voltaria nunca mais” (*Ibid.*, pos. 1335).

O grupo “bíblico”

Para o desenvolvimento deste tópico será analisado o “capítulo 6. Planta baixa de um livro”, da obra *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, na qual Dourado tece comentários sobre o processo de produção de “As voltas do filho pródigo”.

O autor esclarece que o romance *O risco do bordado* é apresentado em forma de grupos de capítulos. Segundo Dourado (2014, pos. 780), o livro possui três capítulos intitulados por ele de grupo “bíblico”: IV, V e VI – “As voltas do filho pródigo”, “Assunto de família” e “O salto do touro”. Tais capítulos retratam, nas lembranças de João, episódios passados com o tio, o avô e a tia, respectivamente. O objetivo deste tópico é demonstrar, para efeito de contextualização do capítulo estudado, como os outros capítulos, que compõem o grupo bíblico, relacionam-se com a Bíblia, segundo comentários do próprio autor.

“Assunto de família” é escrito em falsa terceira pessoa. Trata-se da narração por João de recordações daquilo que o avô Tomé havia dito a ele (*Ibid.*, pos. 238). Essa é a razão pela qual a voz não é onisciente, estando limitada apenas ao conhecimento interno do avô Tomé.

O capítulo faz referência a Abraão, Isaac, Jacó e José, personagens bíblicos, quando Tomé busca a bênção de seu pai e recebe a responsabilidade de administrar a fazenda da Carpina e, na sequência, a bênção desejada. A bênção advém quando Zé Mariano não desejava contato com familiares da parte de dona Pequetita, pois não nutriam bom relacionamento e estavam separados. Quando criança, Tomé ouvia histórias da Bíblia que sua mãe, dona Pequetita, lhe contava. O medo de Tomé de que o pai julgasse que ele estava ao lado da mãe, somado à lembrança da solenidade da narrativa bíblica, trouxeram a ele um nó na garganta quando o pai, Zé Mariano, o abençoou.

O terceiro capítulo do grupo “bíblico” é “O salto do touro”. Nele se destacam as recordações que João guarda da tia Margarida, uma tia estranha, que lia sempre os mesmos dois ou três livros ou jogava paciência, e que frequentava com indiferença as missas dominicais com a mãe. Mesmo não sendo vaidosa, essa tia solteira era dona de uma beleza que o atraía. Com ela o jovem havia tido experiências de flertes e de sutil sedução.

O que há de “bíblico” nesse capítulo? Talvez o tema do pecado do incesto unido à conversão da tia, que de uma religiosidade fria dos tempos de infância de João passa a uma devoção fervorosa, indo à missa por iniciativa própria e acompanhando procissões. Não é feita nenhuma citação direta da Bíblia. O que se encontra no capítulo em relação ao livro sagrado é a experiência religiosa de conversão de Margarida.

Tal experiência é fortemente demonstrada a partir do contraste entre a imagem da tia antes e depois da conversão. Primeiramente, João se recorda da imagem da nudez da tia que via sempre em secreto: “a nudez que via era maior do que toda nudez que sonhara. Os braços abertos, a cabeça erguida, ela se dava em espetáculo e agonia. Para quem aquela liturgia de luz e nudez?” (DOURADO, 2011, pos. 2118); “Aquele corpo branco e nu ressuscitava das sombras, vinha dos confins do tempo. O corpo molhado, dolorosamente branco” (*Ibid.*, pos. 1935). Depois, para concluir o capítulo, a imagem da tia destacada na procissão à vista de todos.

Quando o povo foi se afastando, se afastando, deixando uma clareira aberta no meio [...] no meio do claro aberto, viram tia Margarida. O vestido comprido como uma mortalha, roxo da cabeça aos pés. A cabeça baixa, os olhos postos no chão. Os pés descalços, sujos e feridos, em que ela prendera duas grossas correntes que ia arrastando penosamente (*Ibid.*, pos. 2201–2205).

O fechamento do capítulo revela Margarida como uma escrava, o que lembra a opção inicial de Dourado pelo título do capítulo: “Inclusive o título do atual bloco VI, O salto do touro, que nasceu se chamando Escrava do senhor” (DOURADO, 2014, pos. 785). A atualização do título para “Salto do touro”, segundo o autor, se justifica porque “chamava para si todas as linhas internas da composição dos demais blocos, unindo-os através da simbologia – labirinto, jovem e Minotauro, num livro que o mito principal é o Tempo, embora um tempo não cronológico” (*Ibid.*, pos. 787).

O título, portanto, alude à estrutura do livro, sendo colocado estrategicamente como penúltimo capítulo. Porém, o tema religioso pelo qual o autor encaixa o capítulo no grupo

que chama de “bíblico” estaria demonstrado no título que Dourado havia pensado para esse capítulo: “escrava do Senhor”.

O grupo “bíblico” começa com “As voltas do filho pródigo” que, como o título aponta, constrói a comparação de Zózimo com o personagem da parábola proferida por Jesus no evangelho. Segue com “Assunto de família”, onde a bênção que Tomé recebe de seu pai é construída em paralelo com a bênção concedida de pai para filho entre os patriarcas bíblicos. O bloco se encerra com “O salto do touro”, que relata a experiência de conversão de tia Margarida. Os capítulos, portanto, trazem alusões e citações bíblicas como também experiências religiosas associadas a elas.

Dessa forma, pode-se destacar uma diferença e uma semelhança entre os dois primeiros e o último capítulo. Enquanto “As voltas do filho pródigo” e “Assunto de família” trabalham com um espelhamento entre personagens do romance e personagens bíblicos, “O salto do touro” incorpora na vivência da personagem a experiência religiosa.

O que une os capítulos 5 e 6 com “As voltas do filho pródigo”? Em primeiro lugar, os três são constituídos de lembranças da infância de João, assim como os demais capítulos do romance. Em segundo lugar, as referências bíblicas e a experiência religiosa fazem dos três capítulos um grupo que retrata a religiosidade da família.

A parábola do filho pródigo – Lucas 15.11–32.

Faz-se agora, a análise da parábola do filho pródigo, texto base para a construção do capítulo “As voltas do filho pródigo”. O procedimento é necessário tendo em vista a identificação das transformações e atualizações operadas no texto bíblico na produção do capítulo de Autran Dourado, conforme se verá no último item deste artigo.

O título do capítulo, “As voltas do Filho Pródigo”, é uma menção direta à parábola bíblica, presente no evangelho de Lucas (15.11–32). Na maioria das bíblias editadas no

Brasil, a porção bíblica recebe como título: “(Parábola d)O Filho Pródigo”.² Há algumas exceções, como o título da ecumênica Bíblia de Jerusalém, que traz acréscimos ao filho pródigo: “O filho perdido e o filho fiel: o filho pródigo”;³ a Bíblia Tradução Ecumênica: “Parábola do filho reencontrado”;⁴ as protestantes Bíblia Sagrada Nova Versão Internacional e Bíblia Sagrada Nova Versão Transformadora compartilham o mesmo título: “A Parábola do Filho Perdido”;⁵ e a católica Nova Bíblia Pastoral: “Parábola do pai e seus dois filhos”.⁶

Como *O risco do bordado* foi escrito em 1970, Autran Dourado provavelmente teve contato com os títulos de bíblias católicas e protestantes que circulavam nesse período, com o título: “(Parábola d)O Filho Pródigo”.

É importante lembrar que os títulos de passagens bíblicas não fazem parte dos textos em seu formato original. Eles são elementos paratextuais inseridos por editores com o objetivo de facilitar a compreensão dos leitores. O título de um segmento bíblico procura resumir, em uma frase, seu conteúdo.

A variedade de títulos testemunha esse quadro. A diferença entre eles indica a compreensão distinta do conteúdo. Resumir o texto como “Filho Pródigo”, sendo o adjetivo definido em seu primeiro sentido como “Que despende com excesso; dissipador,

² Católicas: BIBLIA Sagrada. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. 9ª ed. São Paulo: Paulinas, 1958. p. 1267; BÍBLIA do Peregrino. Edição de Luís Alonso Schökel. São Paulo: Paulus, 2002. p. 2508–2509; Protestantes: A BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975. p. 90 (Novo Testamento). Essa edição bíblica circula no Brasil desde 1898; BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2015. p. 696–697. Essa versão bíblica foi originalmente publicada em 1993; Laica: BÍBLIA Novo Testamento. Os quatro evangelhos. Tradução e notas Frederico Lourenço. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. p. 279.

³ BÍBLIA de Jerusalém. Direção editorial Paulo Bazaglia. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002. p. 1817. Primeira publicação em 1973.

⁴ BÍBLIA Tradução Ecumênica. Direção Gabriel C. Galache. São Paulo: Loyola, 1994. p. 2011–2012. Mais conhecida como TEB.

⁵ BÍBLIA Sagrada Nova Versão Internacional. 12ª ed. Tradução Comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000. p. 815–816; BÍBLIA Sagrada. Nova Versão Transformadora. São Paulo: Mundo Cristão, 2016. p. 880.

⁶ NOVA Bíblia Pastoral. Edição de Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2014. p. 1276–1277.

esbanjador” (FERREIRA, [19--], p. 1141), implica assumir que o texto tem como alvo a ação dissipadora dos bens do pai. Já o título “Parábola do filho reencontrado” enfatiza o pai que reencontra o filho.

Apresenta-se, a seguir, a parábola bíblica em duas versões,⁷ já mencionadas, que estariam disponíveis a Dourado. Uma católica e outra protestante. Para facilitar a leitura, estão em paralelo, com itálico em ambas as versões destacando a presença do narrador, enquanto os discursos diretos dos personagens permanecem sem destaque.

| O filho pródigo | Parábola do filho pródigo |
|---|---|
| BÍBLIA Sagrada. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. | A BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. |
| <p>11 <i>Disse mais: Um homem teve dois filhos, 12 e o mais novo deles disse a seu pai: Pai, dá-me a parte dos bens que me toca. E êle repartiu entre êles os bens. 13 E passados_poucos dias, juntando tudo (o que era seu), o filho mais novo partiu para uma terra distante e lá dissipou os seus bens, vivendo dissolutamente. 14 E, depois de ter consumido tudo, houve naquele país uma grande fome, e êle começou a necessitar. 15 Foi, pois, e pôs-se ao serviço de um dos cidadãos daquela terra. Êste, porém, mandou-o para os seus campos guardar porcos.</i></p> <p>16 <i>E desejava encher o seu ventre das glandes que os porcos comiam, e ninguém lhas dava. 17 Mas, tendo entrado em si, disse: Quantos jornaleiros há em casa de meu pai, que têm pão em abundância, e eu aqui morro de fome! 18 Levantar-me-ei e irei ter com meu pai, e lhe direi: Pai, pequei contra o céu, e</i></p> | <p>11 <i>E disse: Um certo homem tinha dois filhos.</i></p> <p>12 <i>E o mais moço deles disse ao pai: Pai, dá-me a parte da fazenda que me pertence. E ele repartiu por eles a fazenda.</i></p> <p>13 <i>E, poucos dias depois, o filho mais novo, ajuntando tudo, partiu para uma terra longínqua e ali desperdiçou a sua fazenda, vivendo dissolutamente.</i></p> <p>14 <i>E, havendo ele gastado tudo, houve naquela terra uma grande fome, e começou a padecer necessidades.</i></p> <p>15 <i>E foi e chegou-se a um dos cidadãos daquela terra, o qual o mandou para os seus campos a apascentar porcos.</i></p> <p>16 <i>E desejava encher o seu estômago com as bolotas que os porcos comiam, e ninguém lhe dava nada.</i></p> <p>17 <i>E, caindo em si, disse: Quantos trabalhadores de meu pai têm abundância de pão, e eu aqui pereço de fome!</i></p> |

⁷ Preservam-se a grafia e a formatação originais.

contra ti; 19 já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus jornaleiros.

20 E, levantando-se, foi para seu pai. E, quando êle estava ainda longe, seu pai viu-o, e ficou movido de compaixão, e, correndo, lançou-lhe os braços ao pescoço, e beijou-o. 21 *E o filho disse-lhe: Pai, pequei contra o céu, e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. 22 E o pai disse aos seus servos: Tirai depressa o vestido mais precioso, e vesti-lho, e metei-lhe um anel no dedo e os sapatos nos pés; 23 trouxei também um vitelo gordo, e matai-o, e comamos e banquetemo-nos, 24 porque êste meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido, e foi encontrado. E começaram a banquetear-se.*

25 Ora o filho mais velho estava no campo, e, quando veio e se foi aproximando de casa, ouviu a sinfonia e o côro; 26 e chamou um dos servos, e perguntou-lhe que era aquilo. 27 E êste disse-lhe: Teu irmão voltou, e teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o recuperou com saúde. 28 E êle indignou-se, e não queria entrar. Mas o pai, saindo, começou a pedir-lhe (que entrasse). 29 Êle, porém, respondendo, disse ao pai: Há tantos anos que te sirvo, e nunca transgredi nenhum mandado teu, e nunca me deste um cabrito para eu me banquetear com os meus amigos; 30 mas, logo que veio este teu filho, que devorou os seus bens com meretrizes, lhe mandaste matar um novilho gordo. 31 Mas o pai disse-lhe: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é

18 Levantar-me-ei, e irei ter com meu pai, e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o céu e perante ti.

19 Já não sou digno de ser chamado teu filho; faze-me como um dos teus trabalhadores.

20 E, levantando-se, foi para seu pai; e, quando ainda estava longe, viu-o seu pai, e se moveu de íntima compaixão, e, correndo, lançou-se lhe ao pescoço, e o beijou.

21 E o filho lhe disse: Pai, pequei contra o céu e perante ti e já não sou digno de ser chamado teu filho.

22 Mas o pai disse aos seus servos: Trazei depressa a melhor roupa, e vesti-lho, e ponde-lhe um anel na mão e sandálias nos pés,

23 e trouxei o bezerro cevado, e matai-o; e comamos e alegremo-nos,

24 porque este meu filho estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi achado. E começaram a alegrar-se.

25 E o seu filho mais velho estava no campo; e, quando veio e chegou perto de casa, ouviu a música e as danças.

26 E, chamando um dos servos, perguntou-lhe que era aquilo.

27 E ele lhe disse: Veio teu irmão; e teu pai matou o bezerro cevado, porque o recebeu são e salvo.

28 Mas ele se indignou e não queria entrar. E, saindo o pai, instava com ele.

29 Mas, respondendo ele, disse ao pai: Eis que te sirvo há tantos anos, sem nunca transgredir o teu mandamento, e nunca me deste um cabrito para alegrar-me com os meus amigos.

30 Vindo, porém, este teu filho, que desperdiçou a tua fazenda com as meretrizes, mataste-lhe o bezerro cevado.

| | |
|---|---|
| <p>teu; 32 era, porém, justo que houvesse banquete e festa, porque êste teu irmão estava morto, e reviveu, tinha-se perdido e foi encontrado.</p> | <p>31 <i>E ele lhe disse:</i> Filho, tu sempre estás comigo, e todas as minhas <i>coisas</i> são tuas. 32 Mas era justo alegrarmo-nos e regozijarmo-nos, porque este teu irmão estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi achado.</p> |
|---|---|

O filho pródigo é a última de uma sequência de três parábolas que Jesus dirige em resposta a fariseus e escribas que o criticavam dizendo: “[...] Este recebe pecadores, e come com eles” (Lucas 15.1–2).⁸ As duas anteriores são: (Parábola da) Ovelha perdida (Lucas 15.3–7) e (Parábola da) Dracma perdida (Lucas 15.8–10).⁹ O objetivo das parábolas é justificar a ação de Jesus a partir de sua identificação com a ação divina.

A terceira parábola é a maior e mais complexa. Se nas anteriores o tema é a perda de uma ovelha e de uma moeda, nesta perde-se o filho. Há também uma progressão climática relacionada à quantidade das perdas. Na primeira parábola, perde-se uma ovelha dentre cem (1% de perda). Na segunda, perde-se uma moeda entre dez (10% de perda). Na última, perde-se um filho entre dois (50% de perda). Se nas duas primeiras a alegria da descoberta gera uma festa em comemoração, que é relacionada com a festa nos céus em virtude do arrependimento de pecadores, na terceira há a alegria do pai, com a consequente festa. Entretanto, esta é interrompida por um terceiro elemento, ausente nas parábolas anteriores. O filho mais velho procura o pai indignado com a festa imerecida, segundo seu ponto de vista, em homenagem ao filho que voltou. Como consequência da festa interrompida, não há registro de festa nos céus.

A parábola traz como personagens centrais o filho mais novo, agente dinamizador da narrativa; o pai, inicialmente vítima da ganância do filho, que reage de forma surpreendentemente amorosa com o regresso dele; e o filho mais velho, indicado no início

⁸ As citações são retiradas da BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida.

⁹ Títulos presentes na BIBLIA Sagrada. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. 9ª ed. São Paulo: Paulinas, 1958. p. 1267 e em A BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975. p. 89.

da parábola apenas como um dos filhos, o mais velho – menciona-se o filho “mais novo” –, que reaparece ao final para fazer o contraponto à restauração do irmão e à alegria do pai.

Estrutural na parábola é o movimento de saída de casa e de retorno do filho mais novo. Com a dissipação dos valores recebidos do pai em terras distantes, passando necessidades, o filho reconhece que até os empregados em sua casa têm alimento abundante, enquanto ele passa fome. Resolve, então, retornar arrependido. Os cenários são muito bem delimitados a partir do personagem pai: proximidade e distância dele. A distância implica em sofrimento. A proximidade em acolhimento. Por outro lado, esse elemento recebe um componente complicador com a figura do filho mais velho. Ele está próximo do pai, mas não se sente acolhido.

Outro aspecto estrutural está ligado aos sentimentos expressos no texto. Destaca-se implicitamente a ingratidão do filho mais novo ao pedir a herança enquanto o pai ainda está vivo. O arrependimento diante da escassez de alimento, que pode ser interpretada como conveniente, e o pedido de perdão, pleno de auto-humilhação, ao pai. Este, sem restrições perdoa e acolhe o filho, esquecendo-se da ingratidão sofrida, e o homenageia com uma festa. O filho mais velho, por sua vez, reage indignado ao retorno do irmão e à atitude do pai.

Elemento fundamental no texto é a presença da narração e do diálogo. Eles são aspectos fundantes de toda a narrativa. Segundo Maria Lúcia dal Farra (1978, p. 46): “Há dois procedimentos principais que norteiam as direções ficcionais: o ‘discurso’ e a ‘narrativa’”. Essa não é uma questão meramente formal. A relação entre eles indica “[...] uma oposição [que] se dá entre a *subjetividade* do discurso e a *objetividade* da narrativa” (*Ibid.*, p. 46).

Jesus, o narrador da parábola, assume, como acontece na maioria das narrativas bíblicas, a terceira pessoa, exercendo onipresença – está junto ao pai, desloca-se com o

filho mais novo para longe, retorna com ele para a casa paterna, coloca-se ao lado do irmão mais velho quando este vem do campo para a casa do pai – e onisciência – revela ao leitor que o filho mais jovem viveu dissolutamente quando distante do pai, compartilha a íntima compaixão sentida pelo pai, e expõe a indignação do irmão mais velho.

Como são centrais para a construção narrativa, faz-se a análise do narrador e dos diálogos, mesmo que rapidamente, em perspectiva quantitativa e qualitativa.

Do ponto de vista quantitativo, percebe-se certa equivalência entre a voz do narrador e as vozes dos personagens, conforme indica o itálico na tabela com as versões bíblicas. É natural que o início de uma narrativa contenha maior presença do narrador, uma vez que é necessário introduzir os elementos que serão desenvolvidos. As peripécias do filho que sai de casa são descritas pelo narrador visando a acelerar o enredo. Fica claro que ele não deseja deter-se em detalhes nesse momento. Na sequência, a cena do encontro com o pai e a reação do irmão mais velho ocupam a maior parte da parábola, onde imperam os diálogos. Sucede o que relata Dal Farra (*Ibid.*, p. 47): “Detendo a narrativa, o narrador na terceira pessoa entrega a sequência do relato a uma personagem que, na primeira pessoa, e em seus próprios termos, filtrará as suas experiências [...]”.

Qualitativamente, a partir desse momento, fica claro o retraimento do narrador. Ele assume a função de preparar as cenas onde ocorrerão os diálogos. Soma-se a isso o fato de que o momento final da parábola constitui seu ponto climático.

Quanto ao papel dos diálogos no processo narrativo, Robert Alter ressalta que

Em narrativas a cargo de um narrador confiável em terceira pessoa, como é o caso na Bíblia, há uma escala ascendente (quanto à explicitação e à certeza) de meios para a comunicação de informações sobre as motivações, as atitudes e o caráter moral dos personagens [...] As categorias intermediárias, que giram em torno *do discurso direto do próprio personagem ou de outros a seu respeito, levam-nos da inferência à avaliação das afirmações* (ALTER, 2007, p. 177-178, grifo nosso).

O diálogo insere o leitor na narrativa chamando-o a avaliar o que é dito. Esse dado corrobora a citação de Dal Farra transcrita anteriormente. Ela comenta que à medida que a fala dos personagens assume protagonismo, institui-se em maior intensidade “a subjetividade do discurso” (DAL FARRA, 1978, p. 46). São os leitores que deverão avaliar o que ouvem dos personagens e chegar às suas próprias conclusões. Tal estratégia está em consonância com o gênero parábólico, que visa levar os ouvintes ou leitores à reflexão. É exatamente isso que ocorre. Jesus Cristo, ao final da parábola, concluindo o bloco maior, responde às críticas sofridas convidando seus acusadores à reflexão.

A presença da parábola em “As voltas do filho pródigo”

O capítulo contém não apenas referências e alusões à parábola do filho pródigo, como também expressões de religiosidade de forma geral. Isso não é estranho, visto que, como já foi mencionado, o próprio autor incluiu o capítulo no bloco bíblico nos comentários que fez sobre sua organização.

Neste momento inicial de análise, é necessário fazer um inventário de tais citações, embora se deva reconhecer que ele não trará dados conclusivos à pesquisa, configurando-se, de forma básica, em uma lista de palavras e expressões que possui a religiosidade como tema comum. Ainda que não se prescindia de uma geografia da presença desses termos em “As voltas do filho pródigo”, é necessário trilhar caminho complementar que permita a compreensão de seu papel na constituição do enredo.

O ponto de partida, portanto, é a localização dos termos que remetem à parábola do filho pródigo. Além do título, com referência direta à parábola bíblica, há outras ocorrências da expressão “filho pródigo”, havendo também o termo isolado “filho”, que será anotado quando subentender “filho pródigo”.

No início do capítulo, “[...] nem vovó Naninha, que era quem mais sofria com as voltas do filho” (DOURADO, 2011, pos. 1053) indica o que ocorria todas as vezes que

Zózimo retornava para casa. A expressão “As voltas do filho”, em conexão com a parábola, conduz à percepção de que o filho é também o pródigo.

A comparação [...] “como se fosse ele o filho pródigo” (*Ibid.*, pos. 1077), resume a postura de Alfredo, irmão de Zózimo, saindo de casa todas as vezes que o irmão retornava, a fim de não brigarem. O comentário pressupõe que se saiba ser Zózimo o verdadeiro pródigo. Ainda no início do capítulo, o narrador julga que o leitor tem condições de identificar Zózimo como o pródigo da parábola.

A próxima ocorrência se dá na frase: “ele era pródigo e bom” (*Ibid.*, pos. 1141), no contexto do despertar de Zózimo, passado o mês de isolamento. Ao voltar a si, Zózimo presenteava os familiares, o que leva o narrador a emitir o parecer acima. A união dos dois adjetivos é significativa, pois produz um contraste com o sentido original de pródigo. O filho é pródigo – ele é dissipador, esbanjador. Para o narrador, ao contrário, ser pródigo, isto é, ofertar presentes, é algo bom. Nesse mesmo contexto, surge a reação do pai, a partir da memória de João, descrita pelo narrador: “e a gente (João) suspeitava ver nos olhos de vovô Tomé uma lágrima de felicidade porque o filho que ele dizia morto voltara” (*Ibid.*, pos. 1143). Embora “pródigo” não seja citado, a referência ao filho morto que volta é emprestada quase literalmente da parábola: “este meu filho estava morto e reviveu” (Lucas 15.22).

Restaurado, as conversas de Zózimo com Alfredo sobre os lugares por onde passou são descritas de forma alegre: “a luminosidade estridente dos lugares por onde andara o filho pródigo. Tio Zózimo parecia era gente de circo, um circo com todas as luzes acesas” (DOURADO, 2011, pos. 1158). Este pródigo é apresentado em contraste marcante com o da parábola, que experimenta, após o dinheiro ser dissipado, apenas sofrimento na distância do lar.

Ao final do capítulo, quando Zózimo se prepara para ir embora, surge a avaliação em termos conclusivos: “Desta vez não havia aquela felicidade pela partida do filho, ele

agora era um filho pródigo comum cuja partida enche de tristeza o coração materno” (*Ibid.*, pos. 1319). O padrão estabelecido anteriormente é alterado. Agora, em lugar da alegria e alívio que os familiares sentiam quando o parente desequilibrado retornava às estradas, surge a tristeza por sua partida. Por isso, Zózimo é identificado com a experiência do pródigo bíblico.

Estas são as menções ao filho pródigo, ou ao filho, no capítulo. Além delas, podem ser identificadas expressões de religiosidade na vivência dos personagens.

Diante da briga de Zózimo com o irmão, a fala desesperada de mãe Naninha: “Meu Deus, tem dó de mim, Sagrado Coração de Jesus, ela gritava. É a história outra vez de Abel e Caim!” (*Ibid.*, pos. 1086), remete literalmente aos personagens bíblicos do livro de Gênesis (cap. 4).

Com a chegada do filho, Tomé “só sabia dizer meu Deus, por que ele volta?” e “Que culpa tenho eu, Jesus?” (*Ibid.*, pos. 1089).

Nas recordações de conversas com dr. Alcebíades sobre o filho, Tomé apela para Deus, no que o médico discorda: “é melhor a gente aceitar o destino, cada um com a sua parte, conforme a partilha de Deus. Deus não tem nada a ver com isso, tentava dizer o médico” (*Ibid.*, pos. 1097).

Há um “quarto do oratório” na casa, onde a mãe reza com seu “rosário” (*Ibid.*, pos. 1113).

Nos tempos bons, quando Zózimo falava empolgado das viagens, sua oratória era comparada com a de “padres missionários” (*Ibid.*, pos. 1165).

Sá Milurde é mencionada rapidamente, como alguém “que só saía de casa para a reza” (*Ibid.*, pos. 1177).

“Trompas e trombetas do Juízo”, assim como o “Juízo final” (*Ibid.*, pos. 1261, 1270) são evocados quando João descobre que o tio tentou suicidar-se.

Diante da carta que relata a chegada próxima do filho, vó Naninha explode em alegria: “eu não aguento, meu Deus! Até que enfim, Jesus, Nossa Senhora das Dores se lembrou de atender as minhas rezas” e vai à “igreja pagar promessa” (*Ibid.*, pos. 1291).

Frente à ameaça de Zózimo de ir embora de casa, João exclama: “Ai, meu Deus [...]” (*Ibid.*, pos. 1312).

A religiosidade, mesmo que não desempenhe papel central no desenvolvimento do enredo, é relevante, visto que expressa o contexto de vivência católica dos personagens, e também dos leitores dos anos 1970, no qual o suicídio de Zózimo será avaliado. Talvez a questão do suicídio, visto do ponto de vista religioso, seja a razão pela qual em nenhum momento se discutem as razões que levaram Zózimo a tirar a própria vida.

Prossegue-se na análise traçando uma comparação entre “As voltas do filho pródigo” com seu texto base, a parábola do filho pródigo. Neste momento, buscam-se pontos de convergência e de divergência entre os textos.

Começamos com os cenários. Segundo Cristhiano Aguiar (2017, p. 23): “[...] se compararmos com os estudos dedicados a outros aspectos da narrativa, tais como a personagem ou o foco narrativo, veremos o quanto apenas em tempos recentes o espaço tem recebido um tratamento mais aprofundado”. O mesmo se dá nos estudos das narrativas bíblicas (LEONEL, 2019, p. 187–188). No entanto, esse elemento possui dados relevantes para nosso estudo.

Na parábola, há uma economia em relação aos cenários, o que é comum em relatos bíblicos. Erich Auerbach, comentando o texto em que Abraão quase sacrifica seu filho Isaque (Gênesis cap. 22) anota, a esse respeito:

Na versão King James, a introdução vem assim traduzida: “Depois disto, Deus provou Abraão. E disse-lhe: Abraão! – Eis-me aqui, respondeu ele” [...] Onde estão os dois interlocutores? Isso não é dito. [...] Abraão. Onde ele está? Não o sabemos. Ele diz, contudo: “Eis-me aqui”. [...] Não é comunicado, contudo, onde ele se encontra praticamente, se em Beer-Sheba ou em outro lugar, se em casa ou ao ar livre. Não interessa ao narrador; o leitor não o fica sabendo [...] (AUERBACH, 1998, p. 5–6).

À semelhança do relato de Gênesis, em seu início a parábola não possui um cenário definido. Não é identificado onde se encontram pai e filhos. Apenas que o filho mais novo, de posse de sua herança, “partiu para uma terra longínqua” (v. 13) e lá, decorrido certo tempo, passou necessidade (v. 14). Em seu retorno, desejoso do perdão paterno, novamente não é mencionado nenhum cenário, seja cidade ou casa, apenas que o filho irá “ter com meu pai” (v. 18). Fora a menção genérica à terra distante no começo, até a recepção ofertada pelo pai (v. 19–24), nenhum cenário é identificado. Na realidade, o relato é centrado na figura do pai. Ele é o fator aglutinador da narrativa até esse momento.

Somente na parte final é que surgirão cenários mais definidos, mas ainda de forma sintética. O filho mais velho é introduzido na narrativa vindo do “campo” para a “casa” (v. 25). Ele permanece fora, não desejando participar da festa oferecida pelo pai ao filho arrependido. Se no início da parábola cria-se um antagonismo espacial entre a “terra distante” e o “pai”, que representa simbolicamente o lar, na última cena a oposição é construída em termos de proximidade: “casa”, lugar de festa, e o “fora da casa”, lugar de indignação do filho que havia permanecido com o pai. Tais movimentos envolvendo os cenários são reveladores. O filho mais novo se perde em uma terra estranha. O filho mais velho, embora próximo do pai, perde-se em virtude do posicionamento assumido, o que é exemplificado em sua recusa de entrar na casa.

“As voltas do filho pródigo” apresenta vários cenários. Há o espaço maior, o das viagens de Zózimo, descritas de forma esfuziante quando “falava de São Paulo, do Rio de Janeiro, do Recife”, ambicionando destinos ainda mais distantes: “Qualquer dia destes tomo o vapor, vou bater na Europa, vou conhecer o mundo, dizia tio Zózimo alargando as vistas” (DOURADO, 2011, pos. 1157). São lugares de alegria e prazer. A “cidade de Duas Pontes” é o espaço secundário, sendo o ambiente macro que envolve outro espaço, de maior importância e mais restrito: a “casa” da família de Zózimo.

A casa é o local de vivências extremas. Tensão e nervosismo ocasionados com a proximidade de Zózimo e, depois, com sua crise. E lugar de alegrias, quando Zózimo recobra a harmonia interior, presenteia os familiares, conversa animadamente com Alfredo, trata a mãe com carinho, dá atenção a João. A casa também é o lugar da última partida, aquela que todos temiam e que Zózimo já havia tentado, sem sucesso. Na última cena do capítulo, entretanto, por perceberem Zózimo melhor do que nunca, os demais personagens como que se esquecem do passado. E a casa, o quarto de despensa, se torna o lugar em que Zózimo se enforca.

Se, de forma geral, os dois textos partilham dos mesmos cenários: casa e fora de casa, o uso que os narradores fazem deles é oposto. O narrador do capítulo transforma radicalmente os cenários da parábola. Se nesta a terra distante representa apenas inicialmente lugar de prazer, transformando-se, quase imediatamente, em espaço de sofrimento e humilhação, no texto de Dourado dá-se o inverso. As cidades para onde Zózimo viajou são sinônimo de alegria e falar delas traz prazer. A casa, enquanto espaço físico, é praticamente ausente no início da parábola, movendo-se para o pai seu símbolo de lar e acolhimento. Ao final, ela é o espaço de festa, alegria e, por decorrência, de perdão. O fora da casa, lugar do filho mais velho, simboliza a indignação, a ira e a não aceitação do irmão mais novo pelo primogênito. Tais sentidos são alterados radicalmente no capítulo. Nele, como já anotado, a casa é lugar de extremos. Alegria, tensão, dor, morte. Esse movimento é ampliado pelo relato das várias vindas, seguidas de várias crises sofridas por Zózimo, e o conseqüente drama inescapável à família. Se na parábola o pródigo sofre fora de casa e é acolhido nela, o pródigo do século 20 experimenta exatamente o contrário.

Os personagens, embora poucos e, de forma geral, construídos sem grande complexidade, exceção a João, que opera como uma espécie de segundo narrador, são fundamentais para a dinâmica dos dois textos.

Na parábola, como já visto, os três personagens estão configurados segundo seus papéis: o filho mais novo, ambicioso, deseja a herança com o pai ainda vivo, é capaz de arrepender-se e procurar o perdão paterno; o pai sofre a ingratidão do filho, perdoa-o com amor profundo e restaura sua posição de filho; o filho mais velho permanece inicialmente fiel ao lado pai, mas não aceita o perdão concedido ao irmão, confrontando o pai. Esses personagens estão presentes em “As voltas do filho pródigo”, sofrendo, entretanto, profundas alterações.

Em “As voltas do filho pródigo” não é apresentada nenhuma razão para os desatinos de Zózimo. Os primeiros parágrafos informam que ele “arrastava sua angústia e solidão” (*Ibid.*, pos. 1048). Em crise, ele “[...] só se erguia para gritar, e berrava o seu ódio contra os pais, contra o irmão, contra a cidade, contra o mundo [...]” (*Ibid.*, pos. 1070). Da mesma forma, não é justificada a mudança de situação, quando ele saía da rede e retomava a relação com os familiares. Não há informação de crise familiar que o tenha levado a abandonar o lar. Ao abordar as tentativas e a posterior execução do suicídio, também não são indicados motivos para tanto. A alegria, assim como o sofrimento de Zózimo, diferentemente do filho pródigo, simplesmente acontece.

Alfredo, o irmão mais velho, surge no papel do correspondente bíblico. No entanto, ele é um irmão bondoso que, para evitar confronto, sai de casa ao saber da chegada de Zózimo, “como se fosse ele o filho pródigo” (*Ibid.*, pos. 1070). Em outro momento, ele sofre a ira de Zózimo, quando este o encontra em meio à crise, e não reage (*Ibid.*, pos. 1081). Uma vez restabelecido o irmão, Alfredo dialoga alegremente com ele, como grandes amigos (*Ibid.*, pos. 1156). Essa configuração de Alfredo altera profundamente sua performance como irmão do filho pródigo, esvaziando seu papel tenso na narrativa. Por consequência, o enredo do capítulo move-se para outra direção.

Vô Tomé, o pai do pródigo de Dourado, desempenha papel muito mais modesto do que o pai da parábola. Se o pai bíblico rompe em sentimentos de amor e perdão para com

o filho, ocupando o eixo em torno do qual se move a parábola, o pai de Zózimo assume papel secundário. Ele se emociona com a melhora do filho: “Até o secarrão do velho se emocionava, e a gente (João) suspeitava ver nos olhos de vovô Tomé uma lágrima de felicidade porque o filho que ele dizia morto voltara” (*Ibid.*, pos. 1142). Mas não passa disso. Tomé surge com maior presença em dois momentos, que não o conduzem, contudo, ao protagonismo. No primeiro, diante da presença perturbadora do filho,

[...] só sabia dizer meu Deus, por que ele volta? Por que tem de fazer tudo na minha presença? Por que tem de tentar sempre na minha casa, pra me ferir mais fundo? Por que não se mata de vez longe da minha vista, para esse sofrimento, essa sina, essa agonia acabar de vez? Que culpa tenho eu, Jesus? (*Ibid.*, pos. 1089).

No segundo, em conversa com o médico sobre a situação de Zózimo, diz, em tom de desabafo:

Quando ele melhora fica outro, nem parece o mesmo, a gente até se esquece das crises, tudo parece que foi um pesadelo, a gente estava era sonhando. Na verdade é duro um pai dizer isto de um filho, mas fico louco pra ele melhorar e de novo sumir no mundo (*Ibid.*, pos. 1091).

Este pai, em oposição ao pai do filho pródigo, é repleto de sentimentos de culpa em relação ao filho, que não são revelados, e deseja, em uma sinceridade cruel, que o filho vá embora e se mate longe dele.

Novidade em relação à parábola é a presença da mãe do filho pródigo. Explica-se a ausência da mãe na parábola em virtude do contexto patriarcal em que se insere o texto bíblico. Autran Dourado faz o acréscimo atualizante. Vó Naninha, como os demais membros da família, “[...] ficava aflita pela chegada de seu Zizinho dos Correios, o mensageiro daqueles desastres” (*Ibid.*, pos. 1050), isto é, as cartas de Zózimo que informavam sua chegada em breve. O narrador nos informa que ela “[...] era quem mais sofria com as voltas do filho” (*Ibid.*, pos. 1053). Durante as crises de Zózimo, ela permanecia no “quarto do oratório [...] debulhando os mistérios de um rosário sem fim”

(*Ibid.*, pos. 1113). Naninha é a personagem com maior demonstração de afeto para com Zózimo:

Os olhos brilhantes, ela se abraçava com o filho, chorando de alegria. Que é isso, mãe, dizia Zózimo, está chorando porque eu cheguei? Não, não é isso, era, só o que ela conseguia dizer, a fala cortada pelos soluços, sungando as lágrimas. E ela beijava o filho na testa, nos olhos, nas bochechas, encostava a cabeça de Zózimo no ombro, os dedos trêmulos afagando-lhe os cabelos. E assim ficavam muito tempo, e ele era como um menino que tivesse passado por um grande perigo e agora se entregava ao colo da mãe (*Ibid.*, pos. 1138).

Após a análise comparativa de cenários e personagens nos dois textos, que revela uma profunda reelaboração do texto bíblico, passa-se ao exame da construção do capítulo “As voltas do filho pródigo”, relacionando elementos vistos anteriormente com o desenvolvimento do enredo. Para tanto, será retomada a análise da presença do narrador e dos discursos dos personagens no texto.

Uma constatação fundamental diz respeito às opções do narrador. Conforme o inventário apresentado acima, percebe-se que há duas manifestações da temática religiosa no capítulo. Uma, relativa às menções ao filho pródigo. A outra, expondo as diversas expressões de religiosidade diluídas pela narrativa.

Um dado a ser acrescentado é que há um padrão narrativo que as rege e que foi apenas enunciado anteriormente, no tópico referente ao enredo do capítulo. O padrão diz respeito à presença da voz narrativa e do discurso dos personagens.

Quando ocorrem expressões religiosas, elas estão majoritariamente na boca dos personagens. Quando, por exemplo, vó Naninha manifesta seu desespero diante da briga dos filhos com expressões religiosas, o faz em discurso direto: “Meu Deus, tem dó de mim, Sagrado Coração de Jesus, ela gritava. É a história outra vez de Abel e Caim!” (*Ibid.*, pos. 1086). Da mesma forma, as demonstrações de desânimo de Tomé com a presença do filho, também ocorrem em discurso direto: “só sabia dizer meu Deus, por que ele volta?” e “Que culpa tenho eu, Jesus?” (*Ibid.*, pos. 1089). O retorno ao inventário de expressões religiosas,

feito anteriormente, indicará que a maioria das expressões está em discurso direto. Mais importante ainda é a constatação de que as referências a Zózimo como pródigo nunca ocorrem no discurso dos personagens, somente na boca do narrador. A descrição da “luminosidade estridente dos lugares por onde andara o filho pródigo” (*Ibid.*, pos. 1158) também é feita por ele. Novamente, o inventário da expressão “filho pródigo” e “filho” comprovará a afirmação.

Qual a importância dessa observação? Anteriormente, ao tratar da parábola do filho pródigo, foi observado que o narrador bíblico trabalha principalmente com diálogos e que tal estratégia visa levar o leitor para o campo da avaliação, em linguagem subjetiva. Se utilizasse predominantemente a voz narrativa, o efeito seria contrário, o da objetividade.

Aplicando esses elementos aos dados agora analisados, conclui-se que as manifestações de religiosidade no capítulo, ao estarem veiculadas ao discurso dos personagens, operam no nível da subjetividade. Parece lógico, pois são aspectos que não geram controvérsia, sendo recebidos pelo leitor com aceitação generalizada.

Quando, por outro lado, se quer criar relações intertextuais com a parábola do filho pródigo, principalmente pela transgressão de sua configuração, então o narrador julga necessário ser ele a construir tais conexões junto ao leitor. Temos, com o narrador, o grau de certeza necessário que permite ao leitor reconhecer e compreender os jogos postos em ação na atualização da parábola no capítulo de Dourado.

Outro detalhe ligado ao narrador diz respeito a como ele trabalha com a construção das cenas e ao aspecto temporal nela envolvida. No tratamento do enredo do capítulo, esse item foi mencionado como a estratégia que apresenta cenas amplas e cenas restritas por meio de tempos amplos e restritos.

O capítulo de *O risco do bordado* apresenta duas cenas básicas. Uma espécie de cena padrão, que se constitui na rememoração por João de cenas antigas, que se justapõem, formando uma única cena, resumo de todas as vindas e idas de Zózimo. Essa

cena está em um passado remoto. Há outra cena, mais próxima, descrita em sua singularidade. Por isso mesmo ela é construída, inicialmente, a partir dos elementos da cena fundante, mas cada vez mais distinta da anterior. É essa cena que conduzirá o enredo ao final.

A categoria de “frequência”, de Gerard Genette, contribuirá para a elaboração dessa questão. Ele divide a frequência narrativa em: narrativa singulativa e narrativa iterativa. A singulativa tem como objetivo “Contar uma vez aquilo que se passou uma vez” (GENETTE, 1995, p. 114). Já a iterativa visa “contar uma única vez (ou antes: numa única vez) aquilo que se passou n vezes” (*Ibid.*, p. 116). A narrativa singulativa “expressa-se normalmente através de tempos verbais com uma coloração aspectual de momentaneidade ou de ocorrência pontual, como é o caso do *pretérito perfeito*” (REIS; LOPES, 1988, p. 292, grifo do autor). A iterativa, por sua vez, é “normalmente expressa por formas verbais do tipo do *imperfecto*” (*Ibid.*, p. 263, grifo do autor).

A cena padrão, síntese de todas as idas e vindas de Zózimo, vai do início do capítulo até o momento em que é descrita a partida do pródigo, resumo de todas as anteriores: “Os dias bons iam passando, passavam depressa. Num átimo dava a sapituca, chegava o dia de tio Zózimo partir” (DOURADO, 2011, pos. 1176) e pode ser considerada uma narrativa iterativa.

O interesse por descobrir o que havia acontecido com a orelha de Zózimo, o diálogo com Zito e a reação de João frente à descoberta da tentativa de suicídio do tio funcionam como ponto de transição entre a cena padrão e a próxima (*Ibid.*, pos. 1172–1273). A cena seguinte deve ser definida como narrativa singulativa, uma única cena descrita em seus termos. Corroboram com essa classificação os verbos em ambas as cenas.

Na primeira, temos os verbos no pretérito imperfeito: “O menino desconfiava [...]” (*Ibid.*, pos. 1041); “[...] ninguém ousava [...]” (*Ibid.*, pos. 1041); “deixava sobre o criado-mudo uma carta [...]” (*Ibid.*, pos. 1050); “[...] tio Alfredo, com quem ele conversava mais

[...]” (*Ibid.*, pos. 1060); “quando tio Zózimo chegava [...]” (*Ibid.*, pos. 1079); “Porém os dias bons sempre voltavam” (*Ibid.*, pos. 1121); “E de repente acontecia. Tio Zózimo saltava da rede, chegava na janela, enchia o peito de ar [...]” (*Ibid.*, pos. 1127) etc.

Na segunda cena, os verbos são alterados para o pretérito perfeito: “Quando veio carta de tio Zózimo foi uma novidade” (*Ibid.*, pos. 1284); “Tio Zózimo chegou [...]” (*Ibid.*, pos. 1297); “Pararam de comer [...]” (*Ibid.*, pos. 1314); “E vó Naninha começou a arrumar as coisas de Zózimo” (*Ibid.*, pos. 1317); “Na cozinha, perguntou à avó pelo tio [...]” (*Ibid.*, pos. 1324); “E voltou para dentro de casa” (*Ibid.*, pos. 1336) etc.

Qual a implicação das observações acima? Ao partir da generalidade para a particularidade da trajetória de Zózimo, o narrador procura apontar que alguma coisa vai mudar. Com o pretérito perfeito, na segunda cena, constrói uma narrativa lenta e tensa, enfatizando o que se dá naquele momento, como quebra do padrão construído na primeira cena com os verbos no imperfeito.

As alterações na segunda cena são claras e dão a entender que agora a vida de Zózimo vai se aprumar. O início dela, com o retorno de Zózimo, aponta para isso.

Tio Zózimo chegou. Chegou o corpo de tio Zózimo, chegou a alma de tio Zózimo na garupa, os dois vieram juntos pela primeira vez. Aquela separação, aquelas duas figuras, aquele fingimento de dizer tio Zózimo chegou quando ele já tinha chegado há muito tempo, os dias ruins e os dias bons, tudo isso passou (*Ibid.*, pos. 1304–1305).

A estratégia de alteração de frequência narrativa potencializa a transformação do padrão da primeira cena. A cena final, não obstante a alegria da transformação do estado de Zózimo, o levará, inesperada e finalmente, a conseguir seu objetivo.

O último aspecto a ser investigado como estratégia de composição do enredo aborda o papel dos discursos no capítulo. Tratamos da questão quantitativa. Como já foi observado, o narrador atua majoritariamente e em momentos centrais construindo a conexão intertextual de sua narrativa com a parábola do filho pródigo. Deve-se constatar,

neste momento, que no capítulo “As voltas do filho pródigo” há uma presença majoritária da voz narrativa, em oposição ao que ocorre na parábola do filho pródigo.

Essa não é uma verificação meramente formal. É necessário perguntar pelo objetivo de tal estratégia. A resposta surgiu parcialmente quando foi observado que, em termos religiosos, as referências ao filho pródigo são construídas diretamente pela voz narrativa, restando aos personagens expressões da religiosidade diária.

A resposta precisa ser completada. Em oposição, ou para criar um equilíbrio com a presença intensa da voz narrativa, o narrador insere os poucos diálogos em pontos estratégicos no texto. São citados três momentos em que isso ocorre.

Na primeira cena, no início do capítulo, quando é narrada uma das chegadas de Zózimo, Alfredo, não sabendo que o irmão ainda estava mal, retorna para casa. Zózimo o agride. Nesse instante, o narrador introduz a mãe na cena em discurso direto: “Meu Deus, tem dó de mim, Sagrado Coração de Jesus, ela gritava. É a história outra vez de Abel e Caim!” (*Ibid.*, pos. 1086). Dessa forma, o narrador chama o leitor para que reflita a partir dos elementos apresentados. Vó Naninha compara os filhos com os dois irmãos do livro do Gênesis, sendo que Caim assassinou Abel. Qual a intenção dessa fala? Essa relação conflituosa vai prosseguir? Sabemos que não. A afirmação visa a aumentar o contraste entre a primeira cena e a que virá posteriormente.

Uma segunda cena trata do diálogo entre João e Zito. Como já foi dito, o diálogo faz a transição entre a primeira e a segunda cena. O que há de marcante nele? A descoberta do que havia acontecido com o tio. Há um antes, a cena padrão, e um depois, a cena específica, na qual João ostentará novo *status*. A conversa entre os amigos é descrita de forma direta e impactante:

Me conta, afinal João se decidiu. É melhor você saber, disse Zito. De qualquer jeito você ia acabar sabendo, e quem sabe não ia saber por alguém que ia dizer a verdade de pura malvadeza? Olha, João, aquilo foi tiro. Um dia seu tio sapecou um tiro no ouvido! (*Ibid.*, pos. 1256).

O último diálogo ocorre no final do capítulo, quando João e o avô procuram o tio. Ao encontrar a carta deixada por Zózimo, João busca a avó, mas encontra o avô. O diálogo é curto e rápido: “Olha o que tio Zózimo deixou no criado-mudo, disse. O velho pegou a carta e em vez de ler, gritou vamos, vamos depressa ver onde está esse maluco” (*Ibid.*, pos. 1333). Logo em seguida, novo diálogo: “Vovô, quem sabe ele foi-se embora, não aconteceu nada de ruim com ele? arriscou João. O avô olhou-o espantado. Não, meu filho, ele está por aqui mesmo, não fugiu não” (*Ibid.*, pos. 1336). Cabe ressaltar novamente o caráter subjetivo que reveste todo o diálogo. Apresenta-se a experiência do avô com o filho, marcada no capítulo por temor e desânimo. E o conhecimento obtido por João a respeito do tio. O avô estava certo. Zózimo não havia fugido. Triste realidade.

Considerações finais

Este artigo tem como *corpus* o capítulo “As voltas do filho pródigo”, do livro *O risco do bordado*, de Autran Dourado, e analisa sua relação intertextual com a parábola do filho pródigo, presente no evangelho de Lucas (15.11-32).

O objetivo não foi estabelecer uma leitura exaustiva do texto, a partir de variadas perspectivas teóricas. Antes, o foco de análise foi específico: pesquisar como a parábola bíblica, utilizada por Dourado, se constitui em motivo estrutural em seu capítulo.

Relevantes para o trabalho comparativo foram os comentários do próprio autor, ao incluir o capítulo no bloco bíblico de *O risco do bordado*. A observação da abordagem bíblica nesses capítulos forneceu subsídios para o desenvolvimento deste artigo.

A fim de que o uso da parábola fosse compreendido adequadamente, como primeiro passo foram transcritos textos de duas versões bíblicas que podem ter sido utilizadas pelo autor. Em um segundo momento, traçou-se, mesmo que sucintamente, a organização básica da parábola. Para tanto, deu-se atenção ao desenvolvimento de personagens, cenários, sentimentos e à presença da voz narrativa e de diálogos no texto bíblico.

Como último e principal movimento neste artigo, foi pesquisada a relação entre os dois textos. Como resultado final, conclui-se que, a partir do título do capítulo de Dourado, foi elaborado um consistente trabalho de releitura radical da parábola. O pródigo de *O risco do bordado*, em oposição ao bíblico, sente alegrias fora de casa e passa por perturbações nela. Ele não manifesta arrependimento diante do pai, sendo ele que, em um primeiro momento, hostiliza o irmão mais velho. Este exerce papel oposto ao bíblico, uma vez que é amigo e nutre carinho pelo irmão. Depois de Zózimo, o personagem com maior distanciamento de seu congênere bíblico é o pai. Se na parábola ele é central, perdendo o filho mais novo e tentando aplacar a ira do mais velho, com Dourado temos uma figura apagada, temerosa e secundária. A novidade maior em termos de personagens fica por conta de vó Naninha, mãe do pródigo moderno. Simplesmente não há mãe na parábola.

O narrador exerce função central na parábola, traçando estratégias junto aos personagens, colocando em suas bocas manifestações religiosas, mas retendo para si a criação das relações intertextuais entre Zózimo e o filho pródigo. Monta duas cenas, a primeira, síntese das vindas e idas de Zózimo, e a segunda, específica, particular, diferenciada da anterior e as apresenta de forma contrastante. Reforça as diferenças entre elas com escolhas verbais que exercem forte impacto temporal. A última estratégia do narrador é a inclusão de discursos em pontos centrais do capítulo. Ao fazê-lo, busca interagir dramaticamente com o leitor, propondo que reflita profundamente sobre a narrativa e assuma uma posição.

Referências

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

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

A BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA de Jerusalém. Direção editorial Paulo Bazaglia. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA Novo Testamento. Os quatro evangelhos. Tradução e notas Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BÍBLIA do Peregrino. Edição de Luís Alonso Schökel. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA Sagrada Nova Versão Internacional. 12^a ed. Tradução Comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Vida, 2000.

BÍBLIA Sagrada. Nova Versão Transformadora. São Paulo: Mundo Cristão, 2016.

BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2015.

BÍBLIA Sagrada. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. 9^a ed. São Paulo: Paulinas, 1958.

BÍBLIA Tradução Ecumênica. Direção Gabriel C. Galache. São Paulo: Loyola, 1994.

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

CONY, Carlos Heitor. Autran Dourado. *Folha de S.Paulo*. Opinião. São Paulo, 2 out. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaio/69486-autran-dourado.shtml>. Acesso em: 14 abr. 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011. *E-book*.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. *E-book*.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. [Novo dicionário da língua portuguesa](#). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [19--].

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

LEONEL, João. Casa como “cenário” no evangelho de Mateus: ficcionalização e recepção. *Via Spiritus*. Universidade do Porto, Portugal. n. 26, p. 185–206, 2019. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/vsp/article/view/6847>. Acesso em: 17 abr. 2020.

MACHADO, Cassiano Elek. Autran Dourado vence Prêmio Camões de Literatura. *Folha de S.Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 30 ago. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3008200028.htm>. Acesso em: 14 abr. 2020.

NOVA Bíblia Pastoral. Edição de Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2014.

OLIVA, Osmar Pereira; RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves. A gênese do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado. *Darandina*, v. 6, n. 1, p. 1–20, 2013. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_osmar_ana-gabriela.pdf. Acesso em: 14 abr. 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SACRAMENTO, Adriana. A “magia” da palavra e da memória em *O risco do bordado*, de Autran Dourado: o poder de constituir o mundo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. UnB, n. 21, p. 143–158, 2011.

Conflitos étnico-culturais em
Ventos do Apocalipse e O Sétimo
Juramento, de Paulina Chiziane

Ethnic-cultural conflicts in
Ventos do Apocalipse and *O Sétimo*
Juramento, by Paulina Chiziane

Larissa da Silva Lisboa Souza

Doutora em Letras pela Universidade de São
Paulo. Tutora na Universidade Federal de
São Paulo, Brasil.
lari.lisboa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5922-8710>

Recebido em: 16/04/2020

Aceito para publicação em: 01/08/2020

Resumo

Algumas reflexões sobre os conflitos étnico-culturais são propostas no presente artigo, através da análise de dois romances da escritora moçambicana Paulina Chiziane, *Ventos do Apocalipse* (1999) e *O Sétimo Juramento* (2002). Como parte da crítica feita pela artista, ficcionalizando os novos agenciamentos independentes que impossibilitavam um diálogo entre as experiências tradicionais e a nova sociedade que se formava, as problemáticas em torno da religiosidade serão discutidas.

Palavras-chave: Literatura. Moçambique. Romance. Independência. Religião.

Abstract

*Some reflections on ethnic-cultural conflicts are proposed in this article, through the analysis of two novels by Mozambican writer Paulina Chiziane, *Ventos do Apocalipse* (1999) and *O Sétimo Juramento* (2002). As part of a criticism made by the artist, fictionalizing the new independent agencies that hindered the dialogue between traditional experiences and the new contemporary society that was being formed, the issues surrounding religiosity will be discussed.*

Keywords: Literature. Mozambique. Novel. Independence. Religion.

Conflitos étnico-culturais em Moçambique pós 75 e a escrita de Paulina Chiziane

Para o filósofo congolense Tshibangu Tshihiku (2010) os conflitos étnico-culturais no continente africano se configuraram um paradoxo, após as Independências, visto que, ao mesmo tempo em que dirigentes do período da descolonização, como o ganês Kwame Nkrumah, propuseram uma transformação social, na criação de novas sociedades e considerando as crenças religiosas existentes, igualmente houve um enfraquecimento dessas múltiplas visões (TSHIBANGU, 2010, p.607).

No específico contexto moçambicano, o período independente¹ se iniciou com uma série de propostas que visava mudanças significativas. A Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo)², através da figura de Samora Machel, dirigente do grupo político e primeiro presidente do país, propunha novos formatos de sociedade, e a religião fazia parte desses anseios.

Segundo Alcinda Honwana (2002), a Frelimo rejeitava as práticas tradicionais e suas figuras de poder, alegando estarem ligadas aos contextos coloniais (HONWANA, 2002, p.168). E, em consequência desse novo posicionamento político, os chefes tradicionais foram deslegitimados e substituídos por indivíduos eleitos, como parte dos “Grupos Dinamizadores”, inseridos nos Comitês do Partido (Ibid., p.175).

Além da repressão a essas figuras, houve um desestímulo às práticas consideradas tradicionais, como o *lobolo* (ritual relacionado ao casamento, similar ao antigo dote, no Brasil), os ritos de iniciação de meninos e meninas, a poligamia, a veneração de espíritos ancestrais, os rituais de chuva, as possessões, os exorcismos, bem como a medicina tradicional. Logo, construiu-se uma clara oposição entre o tradicional e o novo, em que, segundo Honwana,

¹ Moçambique conquistou a sua independência do regime colonial português em 1975, após dez anos de luta armada.

² Grupo de oposição ao regime colonial que, após a Independência do país, tornou-se governo.

(...) a nova ordem política pretendia mudar o anterior estado de coisas para criar uma nova visão do mundo, assente numa interpretação científica que promoveria o progresso e o desenvolvimento e um novo padrão de relações sociais. Poder e conhecimento constituem assim categorias fundamentais para a compreensão da dinâmica deste conflito. As autoridades religiosas tradicionais parecem comandar um conhecimento esotérico que foge a qualquer controlo das autoridades políticas formais. Neste sentido, a religião tradicional torna-se uma forma rival de poder, que tem de ser disputada pela nova ordem política (HONWANA, 2002, p.173).

Refletindo sobre essa problemática, Éric Morier-Genoud (2002) discute que, no início da independência, a Frelimo não teve o intuito de proibir a religião, mas sim de “restringir o poder das organizações religiosas” (Ibid., p.129). Porém, após o seu terceiro Congresso, em 1977, o grupo adotou uma política antirreligiosa, relacionada ao marxismo-leninismo, e as forças de oposição se apropriaram dessa perspectiva para ocupar novos territórios, sobretudo no norte do país.

Esse novo posicionamento, mais radical, não se referia apenas às crenças tradicionais, bem como às práticas cristãs e islâmicas no país. Desse modo, grupos contrários à Frelimo, como a Resistência Nacional Moçambica (Renamo), beneficiaram-se desse posicionamento para fortalecer as suas rivalidades, obtendo apoio de diversas comunidades, principalmente nas áreas rurais, já no cenário de Guerra Civil (1976-1992). Como aponta Morier-Genoud, “no agravamento da situação, a guerrilha e o apoio rodesiano exploraram a dimensão antirreligiosa, mais especificamente anti-muçulmana, da Frelimo (MORIER-GENOUD, 2002, p.130, tradução nossa)”³.

É neste cenário de intensos conflitos que a escritora Paulina Chiziane inicia a sua trajetória literária. Nascida em Gaza, em 1955, a artista cresceu nos subúrbios da cidade de Maputo, capital do país, em uma família protestante que falava, além do português, as línguas Chope e Ronga. Participando ativamente do cenário político, enquanto membro da

³Texto original: Plus grave, la guérilla et ses soutiens rhodésiens exploitèrent la dimension antireligieuse, et plus particulièrement antimusulmane, de la politique du Frelimo (MORIER-GENOUD, 2002, p.130).

Frelimo, durante a juventude, posteriormente Paulina deixa a militância para se dedicar exclusivamente às questões literárias.

Desde os seus primeiros contos no jornal *Domingo* e no semanário *Tempo*, em 1984, a escritora já publicou diversos romances, alguns muito discutidos pela crítica, como *Balada de Amor ao Vento* (1990), seu primeiro romance, e *Niketche: uma história de poligamia* (2003), este último, ganhador do prêmio literário José Craveirinha (2003). A artista também publicou uma série de ensaios, além de dois livros de poemas, *O canto dos escravizados* (2018) e *Tenta* (2018). Dessa trajetória, Paulina é considerada a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique, sendo uma das principais vozes literárias do país.

As questões em torno da religiosidade são recorrentes nas literaturas africanas de língua portuguesa. Seja através do resgate etnográfico do angolano Óscar Ribas (1951), do fantástico relacionado ao metafísico, nas narrativas do moçambicano Mia Couto (2000), ou das crônicas que apresentam o cotidiano sincrético de Cabo Verde, por Fátima Bettencourt (2008), a literatura nesses países apresenta aos leitores uma multiplicidade de crenças e costumes como parte da identidade de muitos grupos sociais.

Contudo, há aqueles que optam por trazer a temática a partir de seus conflitos contemporâneos, geralmente relacionados às mudanças ocorridas após as independências. Este foi o caminho construído por Paulina Chiziane. Essas reflexões estão presentes em todos os seus textos, seja através da crítica ao cristianismo como crença estrangeira e cerceadora à mulher, a exemplo das discussões em *Niketche: uma história de poligamia* (2003), ou na busca pelas tradições que fizeram parte de inúmeras sociedades moçambicanas, como em *O canto dos escravizados* (2018). Mas, sobretudo, nos romances *Ventos do Apocalipse* (1999) e *O Sétimo Juramento* (2002) o leitor observa uma crítica mais explícita aos conflitos étnico-culturais, após a independência.

Enquanto em *Ventos do Apocalipse* (1999) a narrativa é ambientada nas áreas rurais do interior do país, lugar de maior conflito, visto as práticas ritualísticas serem mais presentes, em *O Sétimo Juramento* (2000) Paulina elucida que os problemas em torno da religiosidade estavam, em verdade, em todo o território moçambicano, apresentando uma família do alto escalão político, e da área urbana.

Portanto, o presente artigo tem como objetivo analisar essas duas obras, a partir das experiências religiosas e seus conflitos.

***Ventos do Apocalipse* e os conflitos religiosos nas áreas ruais**

Em *Ventos do Apocalipse* (1999), segundo romance da escritora, com a primeira publicação em 1993, algumas políticas de ruptura como tradicional são observadas a partir do núcleo familiar da personagem Sianga (Minosse, sua esposa; Wusheni, sua filha; Manuna, seu filho; Dambudza, o estrangeiro e amante da filha).

O texto ambienta o caos na comunidade de Mananga, no interior do país, devido aos problemas gerados tanto pelos fatores ambientais, a exemplo da seca, como nos desenrolares históricos pós-independente. Neste cenário, diferentes artifícios de sobrevivência surgem, como o charlatanismo religioso de algumas importantes figuras para a comunidade, como o não acolhimento, por parte dos habitantes de Mananga, aos “estrangeiros” refugiados da aldeia Macuácuá.

Ao final da primeira parte da narrativa, Mananga é invadida por mercenários, alguns deles, inclusive, membros da própria comunidade, e os sobreviventes iniciam uma marcha de 21 dias até a aldeia de Monte, descrita na segunda parte da obra. Da família de Sianga, apenas Minosse sobrevive.

Durante essa trajetória, o leitor entra em contato com a dificultosa sobrevivência das personagens, em que o ambiente desfavorável é desenhado por meio de diversos perigos (animais, chuva, seca, fome e guerra). E, após os 21 dias, os quarenta sobreviventes que

chegam à aldeia de Monte, considerada uma terra prometida, logo percebem que estavam enganados. O novo local se mostra o contrário de um eldorado, a exemplo das especulações de ONGs internacionais, das dificuldades de relacionamento entre seus habitantes, além dos medos de novos ataques, devido à guerra. Assim, como fechamento narrativo, o presságio do apocalipse se faz concreto, com um ataque armado à aldeia e o assassinato de seus refugiados.

Sianga era o antigo régulo da aldeia Mananga que, com a proibição de práticas religiosas “obscurantistas” (MACHEL, 1973), perdera o seu lugar na comunidade, tornando-se, cada vez mais, um homem vadio e deprimido:

Estou no mesmo lugar a observar a decadência do mundo, o desnudar da terra quando as folhas amarelecem gradualmente até ao dourado e, já enegrecidas, se desprendem dos ramos. Observo os galgalas de cabeça azul na luta pela sobrevivência e divirto-me quando um deles abocanha a presa e os outros, invejosos, o perseguem de um lado para o outro sem sombras de cansaço, desperdiçando a energia que seria útil para a caça de novos insectos. Comparo a luta dos lagartos à luta dos galos e dos homens. Todos os seres são invejosos, egoístas, ambiciosos. Afinal não há nenhum mistério nisso. Homens e bichos são feras fabricadas pelo mesmo diabo (CHIZIANE, 1999, p.40).

A palavra “régulo”, do latim *regulus*, apresenta seis significados: “pequeno rei”; “pequeno príncipe”; “soberano de um pequeno território”; “estrela da primeira magnitude da constelação do leão”; “substância metálica que se extrai dos minérios de antimônio ou de arsênio”, além de um significado bastante interessante à discussão: “governante que exerce despoticamente”⁴. No dicionário de Evanildo Bechara (2011), também há: “Criança ou pessoa muito jovem que adquire o título de rei e “chefe sem importância, tirânico”” (BECHARA, 2011, p.997). A escolha do termo que qualifica a personagem não foi pensada ao acaso, visto a destituição de Sianga ser observada, ao longo da narrativa, na constatação de seu charlatanismo religioso, na tentativa de retomada de seu *status*.

⁴ Disponível no dicionário online Michaelis:

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=regulo>. Acesso em: 02/04/2019.

Como forma de resgatar o seu poder, Sianga propõe a celebração do *Mbelele*, um tradicional ritual da comunidade chope para a volta da chuva, em tempos de seca. Nesse rito, são as mulheres (e seus corpos nus) as protagonistas que devem dançar, como oferta aos espíritos da natureza. O elemento “vento”, presente no título da obra, apresenta-se na narrativa como metáfora da esperança da comunidade de Mananga: “Sopram ventos de novas mudanças e tudo voltará a ser como antes” (Ibid., p.49).

Todavia, o *Mbelele* não era um ritual comum àquela aldeia, que o considerava uma tradição antiga, “A minha avó diz que o último foi realizado quando ela começou a ser menstruada. Imagino que já tinha passado setenta anos” (Ibid., p.59); “- Mbelele, vamos realizar o mbelele. - Que entendes tu de mbelele, Sianga?” (Ibid., p.53).

Sianga, o “chefe do conselho” (Ibid., p.87), convoca uma reunião com a comunidade, em que adivinhos e curandeiros têm a palavra sobre a celebração. Além dele, a narrativa traz Chilengue, Timane, Bingwane, Mungoni e Nguenha, todos conhecidos e com certo prestígio em Mananga. Mas Bingwane, a única adivinha mulher convocada, tem a sua participação proibida, visto ser considerada louca, porque só falava “na língua portuguesa” (Ibid., p.132), demonstrando a disseminação do elemento colonial nas práticas consideradas tradicionais e o malvisto sincretismo cultural.

Mungoni, o “mais célebre dos adivinhos” (Ibid., p.88), é chamado para tomar a palavra. E, após a realização de sua prática ritualística, sentencia a todos sobre o mal que estaria por vir. Sianga, todavia, passa a destituir o presságio do adivinho, ludibriando a todos para que o ritual fosse feito, pois a cerimônia seria uma oportunidade para a conquista de novos bens e alimentos a ele, silenciando, assim, a sua farsa.

Mas se Mungoni era visionário, o adivinho Nguenha, “famoso pela vigarice” (Ibid., p.89), fica ao lado de Sianga. A construção discursiva do farsante rito, assim, espelha o charlatanismo por meio da encenação cênica pouco compreensível aos de Mananga, na mistura de sua fala com outras línguas, como o inglês: “- A coisa vai mal, *danger, danger*.”

Olha aqui: um monstro enorme (...) A coisa está feia, a coisa está feia, maiwê, *be careful* (...)” (Ibid., p.90), enquanto Sianga responde positivamente, já fascinado pelo talento do trapaceiro: “(...) a linguagem de Nguenha é especial, técnica, inacessível, só entendida por peritos da matéria (...)” (Ibid., p.91), produzindo riso ao leitor.

As estratégias de Sianga foram tão bem arquitetadas que Mungoni se torna uma voz silenciada, logo, desprestigiado em prol da falácia construída para o ritual do *Mbelele*. Nesse âmbito, o lugar de Sianga se configura distante do *status* de prestígio na tradição religiosa, protagonizando, justamente, o específico tempo histórico retratado, em que tradições e modernidades se confrontavam, em busca de uma sociedade nova.

A farsa é, então, descoberta, e por um motivo muito claro, a chuva não vem. Além disso, a aldeia é invadida por grupos guerrilheiros mercenários, destruindo casas e assassinando os seus habitantes. Como consequência dos maldosos atos e do mau presságio exposto por Mungoni, a família nuclear de Sianga se desintegra, e apenas sua esposa, Minosse, sobrevive, tornando-se mais uma refugiada de guerra.

Apenas na segunda parte da narrativa é que algumas reflexões sobre o acontecimento são feitas: “O que aconteceu em Mananga foi um confronto do novo com o velho. Se para o Sianga foi o poder, para o povo foi um problema de identidade, um problema de cultura. Foi o povo que manteve acesa a discórdia entre o velho e o novo” (Ibid., p.267). A voz coletiva do narrador sentencia o caso, na observação da decadência dessas populações pelo desrespeito ao sagrado. Logo, ao invés do confronto, haveria um equilíbrio entre o velho e o novo? Deambulações que os sobreviventes de Mananga constroem, em suas novas vidas, mas destituídos de um espaço, na forçosa experiência de migração que os tornou refugiados.

Paulina, assim, levanta não apenas uma crítica àqueles que se apropriam das consideradas tradições religiosas através do charlatanismo, como também ao novo tempo em que os verdadeiros régulos foram desprezados pelos novos dirigentes da Frelimo. Por

isso, diferentemente do posicionamento político do período, a artista expressa a importância da tradição religiosa, quando legitima o discurso de Mungoni, sendo aquele que faz os mais certos presságios, inclusive, no aviso aos habitantes de Mananga sobre o mal que viria.

Conflitos do sagrado nas áreas urbanas em *O Sétimo Juramento*

O Sétimo Juramento (2002), terceiro romance da autora, publicado em 2000, foi muito discutido em sua publicação, mas que, atualmente, é pouco lembrado pelos estudiosos. O texto pode ser considerado o que mais expressa a visão crítica sobre os desenrolares da independência moçambicana, porque desenvolve uma trama em que algumas personagens são, justamente, os dirigentes que construíam essa nova sociedade.

A narrativa traz a história da família de Davi, diretor-geral em uma fábrica, e como cada uma dessas personagens vive os seus específicos conflitos. Vera, a esposa casta e submissa; Clemente, o filho “paranormal” (CHIZIANE, 2000, p.54); Suzy, a filha com um Édipo exacerbado; Inês, a mãe de Davi, no exemplo da sábia velhice desprestigiada pelos novos tempos.

Além da família nuclear, o romance desenha outros espaços e personagens, como o bordel da tia Lúcia e a jovem Mimi, orfã de guerra que se tornou amante de Davi; o espaço de trabalho, com Cláudia, secretária e amante do diretor-geral; os diretores, que se mostravam despreparados ao cargo; e os trabalhadores da fábrica, que iniciam a narrativa com uma greve trabalhista, reivindicando os seus salários atrasados há meses.

A religiosidade é central para a compreensão da obra, pois, enquanto a família retratada precisava ser o espelho dessa nova sociedade moçambicana criada pela Frelimo, com certo respeito ao cristianismo, mas na negação total às práticas tradicionais, a busca por essas “outras” crenças estavam presentes, a exemplo da reflexão de Vera: “(...) gostaria de consultar um adivinho, mas não posso, por causa da posição do meu marido. Por causa

de compromissos de fé com religiões que nada tem a ver com a minha origem” (Ibid., p.61).

No ensaio de Inocência Mata, “O Sétimo Juramento, de Paulina Chiziane – uma alegoria sobre o preço do poder” (2001), a crítica literária afirma que o livro:

(...) revela os meandros que determinam a vida da mulher mesmo numa sociedade urbana em que as mulheres conhecem outras estratégias para contornar o peso da sua condição subalterna – e esta é uma novidade. Desta vez, as mulheres com funções diegéticas são urbanas, da classe que se move na ciranda do poder social: Vera, a esposa de um diretor-geral; Cláudia, a secretária amante, seu braço direito e depois sua terceira esposa; a tia Lúcia, a dona de um bordel com influências inimagináveis (p. 122–124); e mesmo Mimi, a órfã recolhida no bordel que se torna segunda esposa de David; e, finalmente, a mãe deste, protagonista de um dos momentos mais decisivos da narrativa – o da revelação sobre a “maldita herança” paterna de David (MATA, 2001, p.191).

Nessa cosmologia do feminino, em que o protagonista David era, inicialmente, o condutor das vidas de todas as personagens, o texto vai assumindo diferentes encadeamentos, até a figura masculina perder o seu espaço. Visto que, no retrato do poder violador da democracia, a partir da construção de um homem político corrupto, frágil, incompetente e usurpador, adjetivos completamente distantes das esperançosas imagens independentes, a tradicional figura masculina, centralizadora, poderosa e protagonística, desfoca-se.

Mas a importância da obra deve-se, também, ao particular retrato dos primeiros contextos pós-independentes, e aos complexos agenciamentos dos efetivos quadros de poder, devido não apenas às dificuldades de gestão, como também aos exercícios da corrupção que se disseminavam, distanciando, assim, as esperanças levantadas pelas bandeiras da Independência.

Nesse âmbito, outro ensaio de Inocência Mata (2003) traduz a questão, visto que, a única obra de autoria feminina que a estudiosa cita, dentre as quais representariam a visão mais desnudada de crenças e esperanças, inserida no processo de “consciência pós-

colonial”, é o romance de Paulina que, segundo a teórica, trazem: “(...) representações orgíacas do novo poder, ditatorial e repressivo, sob o signo da corrupção, do nepotismo, do clientelismo (...)” (MATA, 2003, p. 47).

A narrativa traz um narrador observador, mas que, em alguns momentos, apresenta-se por meio dos pensamentos das personagens. As deambulações de Davi exemplificam essa característica, com a escolha de pronome “nós”:

Alguns operários chegam a afirmar que a vida era melhor com os colonos. Mas a culpa maior cabe a nós, militantes da utopia, que prometemos um mundo pleno de igualdade. De onde fomos buscar semelhante loucura, se a igualdade não existe, nem no reino das formigas? (CHIZIANE, 2002, p.29).

No cenário de descrença, retratando essas conflituosas realidades, a religião se apresenta. Como as práticas obscurantistas eram deslegitimadas pelo novo governo, Davi representa essa nova gestão: “– Sou cristão – Davi pensa em voz alta. – jurei renunciar a todas as manifestações do diabo” (Ibid., p.44). Todavia, os problemas da greve, além das infindáveis dívidas que colocavam o futuro da fábrica em risco, fizeram com que o gestor procurasse as forças metafísicas, como forma de resolver aquilo que, por ignorância e despreparo, não conseguiria sozinho. E, através do conselho de um amigo, “(...) na guerra que vais enfrentar, busca reforços no céu e na terra” (Ibid., p.43), Davi reflete sobre a possibilidade de ajuda nas crenças tradicionais:

Homens de negócios procuram astrólogos e cartomantes para conhecer as flutuações da moeda nos negócios de amanhã. Em pleno casino, gente rica e viciada consulta as profecias dos búzios para saber da sorte na hora do jogo. Os magos do Oriente também consultaram os astros e uma estrela lhe disse: em Belém nasceu Cristo, o que morrerá pelos pecados dos homens (CHIZIANE, 2002, p.44).

Na “Vida africana, sempre sincrética” (Ibid., p.60), o romance de Paulina demonstra o sincretismo religioso como parte, inclusive, daqueles que eram os porta-vozes da independência e contrários a essas práticas, no discurso oficial do “Homem Novo” (MACHEL, 1973).

Mas se Davi procurava nas crenças tradicionais a resolução de seus problemas políticos, Vera desejava o culto de seus altares tradicionais para as questões domésticas. Clemente, o primogêneo da família, é apresentado ao leitor como um adolescente que tem algum problema psicológico e/ou cognitivo. O menino grita, chora e constantemente diz à mãe que tem visões. E, como em *Ventos do Apocalipse*, Paulina traz alguns elementos que pressagiam o desenvolvimento narrativo, pois Clemente protagoniza a mensagem da destituição familiar, por meio de suas alucinações.

Enquanto isso, Davi penetra na “geografia mágica do país” (Ibid., p.145), ao encontro do adivinho Magagule: “aquele que faz fortuna com a desgraça alheia, usando a estratégia mais antiga do mundo. Enganar e convencer para cobrar” (Ibid., p.83). Representado na narrativa assim como Sianga, em *Ventos do Apocalipse*, mais uma vez, Paulina tece a sua crítica ao charlatanismo religioso, na apropriação de crenças e rituais tradicionais para o enriquecimento próprio.

Como resultado desse encontro, Davi chega à conclusão de que será através do feitiço a sua salvação, na “magia negra” como único caminho (Ibid., p.73). Contudo, o resultado dessa escolha é desastroso a ele, à sua família, bem como à sua posição política. Como parte do macabro ritual para reestabelecer o poder na fábrica, e apagar as dívidas, Davi, a mando de Magagule, sacrifica a própria filha, Suzy, realizando o incesto e perdendo as “rédeas” de poder do homem patriarcal. Além disso, Davi engravida Mimi e os problemas na fábrica persistem.

O sétimo juramento, como no título, torna-se o batismo ritualístico entre Davi e a farsa magia de Magagule:

– Fiz o juramento do baptismo, juramento da bandeira, matrimónio, jurei servir a revolução e lutar pela independência, jurei servir a nação no dia da minha graduação, jurei competência e zelo na tomada de posse como director da empresa. (...) – Este será então o sétimo da tua vida” (CHIZIANE, 2002, p.152).

Mas a confissão da velha Inês sobre o pai de Davi sentencia o verdadeiro desfecho narrativo, demonstrando que o verdadeiro ritual já havia sido feito, anteriormente: Davi fora o único filho ileso do pacto do pai para conseguir riqueza. Por isso, sua mãe sentencia: “a riqueza é filha da feitiçaria” (Ibid., p.198).

Enquanto Davi perdia a sua família, bem como o seu trabalho, como resultado de uma desgraça iniciada por seu pai, além de suas próprias escolhas, nos macabros sacrifícios propostos por Magagule, sua esposa Vera encontrava outros desfechos para os problemas.

Assim como Davi, Vera também vai ao encontro de suas crenças tradicionais para encontrar respostas aos problemas domésticos. No encontro com o espírito de Moya, na busca pela restauração de seu lar, na harmonia com o marido, além da saúde do filho, a divindade se mostra contrária ao charlatanismo de Magagule, compreendendo o sagrado como parte de um exercício de restauração de vidas, não do enriquecimento pessoal, comparando a entidade com o posicionamento de Mungoni, em *Ventos do Apocalipse*.

Quanto devo pagar por este trabalho? Estamos a lidar com vidas. A vida não tem preço. Vera surpreende-se. Nem ossos divinatórios, nem sangue de galo ou de galinha. Nem Kufemba, nem preço. Apenas uma pedra, uma simples pedra, contra todas as forças do mal. Água. Um pedaço de areia. Seres inanimados contra as forças do homem. Vera aprende a lição: a consciência é a maior arma contra a feitiçaria (CHIZIANE, 2000, p.234).

No encontro com Moya, a revelação de que Clemente tem um poder mediúnico possibilita que Vera passe a escutar melhor o que o menino diz. E, no diálogo reestabelecido entre mãe e filho, Clemente demonstra o desejo de se tornar curandeiro, realizando os segredos do antifeitiço (Ibid., p.246), pois, ser curandeiro seria “resgatar o poder de um povo desprezado” (Ibid., p.246).

O fechamento narrativo, diferentemente do primeiro romance, aponta alguns caminhos mais esperançosos para algumas das personagens. Se para Davi a escolha pelos caminhos pouco mágicos do charlatanismo trouxe dores e dissabores que resultaram em

sua morte, ao final da narrativa, para Clemente, Suzy e Vera, a partir da deslegitimação da figura do macho cerceador e autoritário, foi possível desejar novas formas de vida.

O romance de Paulina, assim como em *Ventos do Apocalipse*, também expõe os conflitos étnico-culturais em Moçambique pós 75, mas com algumas características particulares, visto representar as contradições na esfera política da nova sociedade que se formava. Mas, sobretudo, ambos os textos, ainda que representem as complexidades deste novo tempo, também afirmam a importância das múltiplas tradições religiosas em todo o território, na constatação de que a sociedade moçambicana vivencia profundamente essas experiências metafísicas. Por isso, ainda que existam Siangas e Magagules, há espaço para aqueles que as praticam verdadeiramente, como Mungoni e Moya.

Referências

- BECHARA, Evanildo. *Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BETTENCOURT, Fátima. *Lugar de suor, pão e alegria. Crônicas*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *O Sétimo Juramento*. Rio do Mouro: Círculo Leitores, 2002.
- _____. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *Niketche: Uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- COUTO, Mia. *A Varanda de Frangipani*. Lisboa: Caminho, 2000.
- HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, tradições modernas: Possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*. Maputo: Promedia, 2002.
- MACHEL, Samora. A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia de sua continuidade, condição de seu triunfo. *Colecção Estudos e Orientações*. Maputo: Caderno n.6. Edições da FRELIMO, 1973.
- MATA, Inocência. O Sétimo Juramento de Paulina Chiziane. Uma alegoria sobre o preço do poder. *Revista Scripta*. Volume: 4. Número: 8. Belo Horizonte, 2001, p.187-191.
- _____. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e Ressonâncias. Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUCMINAS, 2003, p.43-72.
- MOURIER-GENOUD, Éric. L'islam au Mozambique après l'indépendance Histoire d'une montée en puissance. *L'Afrique politique*. Paris: 2002, p. 123-146.
- RIBAS, Óscar. *Uanga. Feitiço*. Luanda: Lello & Ca. Luanda, 1951.
- TSHIBANGU, Tshihiku. Religião e evolução social. *História Geral da África VIII*. Desde 1935. Cap. 17. Trad.: Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza. Marzui, Ali A.; Wondji, Christophe. UNESCO; Ministério da Educação (MEC); Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) (Ed.). Brasília, UNESCO, 2010, p.605-630.

Ambivalências contemporâneas:
mito e religiosidade em *Estela sem Deus*,
de Jeferson Tenório

Contemporary ambivalences:
myth and religiousness in *Estela without God*,
by Jeferson Tenório

Cristhiano Motta Aguiar

Doutor em Letras pela Universidade
Presbiteriana Mackenzie. Professor da
Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil.
crstianoaguia@gmail.com

Luana Jéssika Della-Flora

Mestra em Letras pela Universidade
Presbiteriana Mackenzie.
dellafloralu@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4334-691X>
<https://orcid.org/0000-0001-7425-6648>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 31/08/2020

Resumo

O presente artigo se propõe a estudar o romance contemporâneo *Estela sem Deus* (2018), do escritor carioca Jeferson Tenório. Partindo de reflexões propostas por Karen Armstrong (2005) sobre o mito e a constituição do sentimento religioso ao longo da história humana, buscamos pensar de que maneira o romance de Tenório constrói representações do cotidiano religioso brasileiro através das protagonistas da obra em questão.

Palavras-chave: Religiosidade. Literatura Brasileira Contemporânea. Jeferson Tenório.

Abstract

This article aims to study the contemporary novel Estela sem Deus (2018), by Brazilian writer Jeferson Tenório. Starting from reflections proposed by Karen Armstrong (2005) about myth and the constitution of religious experience throughout human history, we seek to think about how Tenório's novel builds representations of Brazilian religious daily life through the protagonists of the work in question.

Keywords: Religiousness. Contemporary Brazilian Literature. Jeferson Tenório.

Introdução

A produção literária de Jeferson Tenório, escritor carioca radicado em Porto Alegre, apesar de recente e não muito extensa – composta por contos e três romances publicados, *O beijo na parede* (2013), *Estela sem Deus* (2018) e *O avesso da pele* (2020) – já demonstra fortes traços de uma temática e estilística que se sobressaem na escrita do autor. A cidade de Porto Alegre como predominante no espaço narrativo, as personagens crianças/adolescentes como protagonistas e narradores e o complexo desenvolvimento das relações familiares em contextos de desigualdade social, abandono e racismo são algumas dessas características que contornam as obras de Tenório e aproximam sua literatura da realidade de grande parte da população brasileira, residente nos populosos centros urbanos e vítima de uma estrutura social herdada de nossa formação historicamente colonizada e escravocrata – não à toa, as obras tem tido uma excelente recepção entre alunos adolescentes da rede pública no Rio Grande do Sul (FISHER, 2020).

A narrativa de *Estela sem Deus*, seu segundo romance, se desenvolve entre as cidades de Porto Alegre, Viamão (na região metropolitana da capital gaúcha) e Rio de Janeiro e é contada em primeira pessoa pela protagonista Estela, uma adolescente negra de 14 anos de idade. Cuidada e sustentada apenas pela mãe, empregada doméstica, Estela e seu irmão crescem inseridos em uma realidade de pobreza, abandono paterno, violência e trabalho – uma vez que precisam ajudar nas faxinas, devido a alguns problemas de saúde da mãe, oriundos da própria dinâmica do emprego doméstico, como o contato direto com substâncias químicas sem equipamentos de proteção. Nesse sentido, cabe ressaltar não apenas o cunho realista da obra, mas seu diálogo com uma das facetas mais desiguais da realidade, considerando que ela apresenta opressões de gênero, de raça e de classe. E, apesar da extrema relevância dos aspectos realistas que Tenório traz como marca recorrente de sua literatura, é a presença do sagrado que se destaca em *Estela sem Deus*

- não apenas como um aspecto quase oposto à crônica do cotidiano realista, que acrescenta complexidade à narrativa, mas também como traço ressaltante da própria realidade. A simpatia de Estela pela umbanda, herdada da avó já falecida, sua frustração com o protestantismo imposto pela madrinha e a maneira como a relação com essas religiões influencia a personagem em sua formação e descoberta de si são os aspectos que analisaremos neste trabalho.

No princípio, era o mito

Logo nas primeiras páginas de *Estela sem Deus*, Jeferson Tenório descreve uma cena marcante da infância da protagonista, envolvendo sua avó e seu irmão mais novo, Augusto. Ao presenciar a queda de um passarinho no quintal, o irmão de Estela decide mexer no animal fragilizado com um graveto; o ato assusta e entristece a menina, que sai em busca da avó para que ela o recrimine, no entanto, ao retornar para o quintal acompanhada de dona Delfina, Estela encontra o pássaro já morto. Confusa, ela pergunta o que acontece durante a morte. E a resposta da avó, sempre muito sábia e serena, faz com que a protagonista conclua que Dona Delfina é filósofa: “Não há ‘durante’ quando se morre, Estela. Há somente um estar ou não estar mais na vida. [...] Vá enterrá-lo, ela repetiu. Mas eu, sozinha, indaguei. Sim, é assim que se lida com a morte, ela disse” (TENÓRIO, 2018, p. 16).

Mais adiante, descobrimos que a avó era umbandista, frequentava terreiros e, às vezes, levava os netos com ela. Apesar disso, durante os anos que viveram com a mãe em Porto Alegre e Viamão, Estela e Augusto não pertenceram nem participaram das dinâmicas de nenhuma religião. Mas a sabedoria, as palavras e rituais, além da religião em si, da avó não só marcam a memória de Estela como passam a fazer cada vez mais sentido conforme ela cresce e desenvolve seu senso crítico e personalidade. Nesse sentido, a escolha do

autor de abrir o romance com a lembrança de Estela sobre a morte do pássaro é muito simbólica, pois prenuncia o significado da religiosidade na obra que nega Deus já no título.

A escritora britânica Karen Armstrong, especialista em temas religiosos, retorna ao ano 20000 a.C., na era paleolítica, para traçar o início da relação do homem com o sagrado. Em *Breve história do mito* (2005), ela desvenda o desenvolvimento dessa complexa relação que tem na narrativa mitológica seu ponto de partida.

O período paleolítico, que termina em 8000 a.C., marca a completude da evolução biológica do ser humano, cuja sobrevivência, nessa era, dependia totalmente da caça e da coleta. Esse modo de vida deixava os animais em um lugar superior e Armstrong apresenta duas razões para isso: a ideia de paraíso, que estabelecia a igualdade entre homens e animais, uma vez que eram eles que ensinavam o *Homo sapiens* a acessar o paraíso – depois da ruptura entre o céu e a terra – e, portanto, deveriam ser respeitados; e a ideia da própria sobrevivência do homem, que precisava se alimentar. Essa dualidade estabelecia o que Armstrong chama de “ambivalência psicológica”, isto é, a necessidade de matar os animais para sobreviver ao mesmo tempo em que esses animais eram os responsáveis por capacitar o homem a acessar o sagrado, o paraíso onde habitavam os deuses. Devido a essa ambivalência, o homem do paleolítico criou diversos tabus e rituais em torno da atividade de caça para demonstrar a grandeza dos animais e valorizar suas mortes. A mitologia surge, então, como a narrativa capaz de ajudar o ser humano a “lidar com as emoções complicadas” (ARMSTRONG, 2005, p. 32) e os sentimentos ambíguos, oferecendo possibilidades de compreender e diminuir a dor e o sofrimento das “condições de existência em um mundo violento” (ARMSTRONG, 2005, p. 31). Assim, o mito surge em oposição ao *logos* – pensamento lógico, pragmático e científico –, que atua na aquisição de maior controle sobre o ambiente externo; porém, como ambos têm limitações, tanto na era paleolítica quanto na neolítica, *logos* e mito foram encarados como sistemas complementares.

O desenvolvimento da agricultura é o grande marco da era neolítica – de 8000 a 4000 a.C. Com ele, a caça deixa de ser a principal fonte de alimento dos homens, o que não diminui a importância do mito pois a recém descoberta abundância produzida pela terra era vista como repleta de significados sagrados, além disso, “Os novos mitos neolíticos continuaram a forçar as pessoas a encarar a realidade da morte” (ARMSTRONG, 2005, p. 44). Já na era histórica, de 4000 a 800 a.C., é o desenvolvimento das cidades e a invenção da escrita que marcam o começo do que chamamos de civilização – o que, de início, não significou o abandono do mito, pelo contrário, “os primeiros urbanos viam suas conquistas culturais como essencialmente divinas” (ARMSTRONG, 2005, p. 55). Na Mesopotâmia, por exemplo, a população via na cidade uma possibilidade de recriação do paraíso perdido. Porém, a exigência de manutenção da vida urbana, devido, principalmente, à ação da natureza, que destruía cidades com chuvas e enchentes, abalou a relação entre os homens e o sagrado – considerando que a civilização dependia cada vez mais dos próprios cidadãos. Assim, “A história começa a se impor à mitologia, à medida que os deuses iniciam sua retirada do mundo humano” (ARMSTRONG, 2005, p. 67), deixando um vácuo no campo espiritual.

Na Era Axial – período de VIII a.C. até II a.C. que envolveu apenas chineses, indianos, gregos e judeus –, sábios e profetas passaram a buscar soluções diferentes para preencher esse esvaziamento do campo divino. Rituais e práticas externas perderam importância, a consciência individual do homem ganhou espaço, mitos foram revisitados e revistos, afinal, homens e deuses já não compartilhavam mais a mesma natureza. Ainda assim, os mitos eram indispensáveis. Vale ressaltar, porém, que a reforma axial não aconteceu de maneira uniforme nas quatro nações envolvidas. Para os israelitas, por exemplo, foi a tensão entre os velhos e os novos mitos que fundou o judaísmo. Entre os gregos, a exaltação do *logos* e a submissão dos mitos ao julgamento da plateia, apresentados ainda no formato tradicional, criou “uma contradição no pensamento ocidental. O *logos* grego

aparentemente se opunha à mitologia, mas os filósofos continuavam a usar o mito, seja para considerá-lo um precursor primitivo do pensamento racional ou um discurso religioso indispensável” (ARMSTRONG, 2005, p. 88). Nesse sentido, “em termos espirituais e religiosos, ainda nos valem das ideias dos sábios e filósofos axiais” (ARMSTRONG, 2005, p. 89).

Armstrong, então, volta sua pesquisa para o Ocidente e para as religiões ocidentais pois “[...] judeus, cristãos e muçulmanos acreditam que seu deus atua na história e pode ser percebido em eventos reais deste mundo” (ARMSTRONG, 2005, p. 90), isto é, reivindicam que suas crenças estão baseadas na narrativa histórica e não na narrativa mítica. A autora cita o exemplo de Jesus para mostrar que a complementaridade das duas instâncias se mantém porque, embora tenha sido um ser humano histórico, é a figura mítica de Jesus que tem a força capaz de torná-lo uma inspiração religiosa, já que a potência do mito está, justamente, em sua capacidade de viver – manter-se vivo – ao longo das gerações, por meio dos rituais:

[...] todos que passassem pela iniciação do batismo (a tradicional transformação pela imersão) mergulhariam na morte de Jesus e passariam a compartilhar sua nova vida. Jesus não era mais apenas uma figura histórica, mas uma realidade espiritual na vida dos cristãos, por meio do ritual e da disciplina ética de viver da mesma maneira altruísta que Jesus vivera. [...] Eles sabiam que o mito era verdadeiro, não por causa de sua evidência histórica, mas sim porque haviam experimentado a transformação. Portanto, a morte e a “ressurreição” de Jesus eram um mito: ocorrera uma vez a Jesus, e agora acontecia o tempo inteiro (ARMSTRONG, 2005, p. 92).

Quando os escritos de Platão e Aristóteles foram traduzidos, a oposição *logos*-mito voltou a ganhar força entre judeus, cristãos e muçulmanos, apesar de ter tido poucos efeitos práticos. Foi só no período pós Idade Média que a Europa Ocidental deu atenção aos filósofos gregos e embarcou no projeto de racionalizar sua mitologia “com um entusiasmo que jamais perderia inteiramente” (ARMSTRONG, 2005, p. 99–100).

Por fim, Karen Armstrong analisa a modernidade – a partir de 1500, aproximadamente – e observa que uma de suas principais características está justamente na morte da mitologia, considerando que “a modernidade ocidental é filha do logos” (ARMSTRONG, 2005, p. 101). As mudanças econômicas, financeiras, tecnológicas e culturais do período permitiram que as civilizações pudessem planejar e executar projetos a longo prazo, minimizando a influência do passado sobre o presente. E como essas conquistas estavam diretamente ligadas ao desenvolvimento das ciências, o modo de pensar mítico dos sábios espirituais foi substituído pela racionalidade científica dos cientistas e inventores:

[...] o logos nunca foi capaz de dar aos seres humanos a sensação de importância que parecem exigir. [...] O mito levava os seres humanos a acreditar que estavam ligados à essência do universo, e contudo agora parecia que ocupavam apenas uma posição periférica num planeta banal que girava em torno de uma estrela menor (ARMSTRONG, 2005, p. 103–105).

No entanto, alguns eventos históricos, como a Caça às Bruxas, e a depreciação da arte – cujo valor não era demonstrado ou demonstrável racionalmente – mostraram as limitações do logos científico: o século XX provou que “uma educação racionalista não redime a humanidade do barbarismo e que o campo de concentração pode se situar no mesmo bairro de uma grande universidade” (ARMSTRONG, 2005, p. 112). Desse modo, apesar de todo progresso e avanço tecnológico–científico, a humanidade continuou passando por experiências traumáticas, complexas e ambíguas que só a narrativa e a prática míticas ofereciam mecanismos e perspectivas para lidar, compreender e superar. Armstrong ressalta, ainda, a importância do mito para a população menos favorecida:

Nosso mundo desmitificado é muito confortável para os suficientemente afortunados para viver em países do Primeiro Mundo, mas não chega a ser o paraíso na terra pregado por Bacon e Locke. [...] modos de pensar puramente lineares, lógicos e históricos excluíram muitos de nós de terapias e mecanismos que permitiram a homens e mulheres recorrer à plenitude dos elementos de sua condição humana para conviver com o inaceitável. Talvez

sejamos mais sofisticados em termos materiais, mas não progredimos espiritualmente para além da Era Axial (ARMSTRONG, 2005, p. 113).

A investigação de Karen Armstrong acerca da gênese do mito mostra a importância dessa narrativa na maneira como a humanidade lidou com os aspectos abstratos e profundos da vida. Conseqüentemente, sua estreita relação com a formação das diferentes religiões, considerando que a narrativa mítica sustenta toda ideia de sagrado e espiritual. Haja vista sua estrutura,¹ formada pela oferta de possibilidades de compreensão dos fenômenos e temas que não possuem existência objetiva e que tratam de nossas experiências mais extremas, como a morte, e pela composição de liturgias e rituais capazes de reconstruir e dar significado àquilo que foi “perdido”. Nesse sentido, as vertentes religiosas presentes em *Estela sem Deus* – a umbanda e o protestantismo neopentecostal – estão diretamente ligadas às experiências extremas da trajetória da personagem e os rituais e guias de comportamento que cada uma delas impõe.

Aspectos religiosos em *Estela sem Deus*

De maneira geral, pode-se dizer que as religiões surgem, então, como uma atualização da narrativa mítica e que, portanto, carregam tanto suas características – como a presença de rituais e processos – quanto seus objetivos – de oferecer ao ser humano possibilidades de preenchimento e compreensão dos aspectos extremos da vida. A escolha de Tenório de iniciar o romance já com a presença do sagrado marcada pelas dúvidas de Estela em relação à morte e seus respectivos rituais, como o enterro e a reza, demonstra

¹ Armstrong cita, ao todo, cinco aspectos revelados pelos túmulos dos homens de Neandertal como estruturantes do mito: sua base alocada na experiência da morte e no medo da extinção, sua indissociabilidade do ritual, sua relação com aquilo que transcende nossa experiência humana, seu caráter de guia de comportamentos e atitudes que o imbue de potência para ação e, por fim, sua relação com uma realidade invisível que sempre habitou o imaginário humano intuitivamente ao longo da história (2005, p. 9–10).

estas relações. E apesar de ter acompanhado a avó poucas vezes nas casas de umbanda, Estela relembra a previsão que uma mãe de santo fez sobre seu futuro:

Ouvíamos o toque dos tambores, e também aprendi alguns cantos, como os de Oxossi e Xangô. Um dia, uma mãe de santo, incorporada de Maria Padilha, me deu um passe e disse que eu era filha de Oxum, uma filha das águas [...]. A Maria Padilha também disse:

— Você, minha filha, tem obrigação de chorar.

[...]

Ela também falou que um dia eu iria crescer e trabalhar num terreiro, que eu era sensível e que uma hora meu orixá iria tomar conta da minha cabeça (TENÓRIO, 2018, p. 29–30).

As palavras da mãe de santo marcaram a memória da personagem, mas, com a morte da avó Delfina, Estela se desconecta não só da umbanda mas de qualquer ideia de sagrado. Ainda em Porto Alegre, ao ser questionada por Augusto se acredita que os mortos vão para o céu, ela responde: “[...] quis dizer a ele que para mim o céu era uma grande tolice. Mas devo dizer também que eu pensava dessa forma porque na época a igreja ainda não havia entrado em nossa vida. Jesus ainda estava longe de nós. Vivíamos sem Deus, e isso não me incomodava” (TENÓRIO, 2018, p. 23).

A questão só retorna à narrativa quando Estela presencia a invasão da casa onde morava e o estupro da mãe – nesse período, a família havia se mudado para o município de Viamão, após a morte do pai de Augusto. Enquanto tentava manter o irmão em silêncio, a personagem chamou por Deus: “Minha mãe chorava de dor porque rapidamente o homem já estava dentro dela e imaginei que aquilo estava doendo. Então, eu fechei meus olhos e chamei por Deus. Mas Deus não veio” (TENÓRIO, 2018, p. 43).

A violência sofrida pela família em Viamão é uma das principais razões, juntamente com o agravamento da doença da mãe, que culmina na ida de Estela e Augusto para o Rio de Janeiro. Em um ato desesperado, a mãe envia os filhos para morarem com a madrinha de Estela, Jurema, na capital carioca. E é lá que os irmãos são apresentados a outra vertente religiosa: o protestantismo: “Uma semana depois de termos chegado, a madrinha Jurema

disse que todos precisavam ser salvos do pecado o quanto antes – inclusive eu e o Augusto. [...] Foi dessa forma que Deus passou a entrar em nossa vida” (TENÓRIO, 2018, p. 97). Coagidos pela madrinha, Estela e Augusto passam, então, a frequentar a igreja assiduamente.

A relação de Jurema com a religião e com Deus parece baseada em uma dicotomia de temor e culpa, e, então, a madrinha usa isso para explicar para Estela por que sua família sofreu o ataque em Viamão:

— Olha, filhinha, presta atenção; tem coisas que acontecem na vida da gente porque não andamos na companhia de Jesus, entende. Vocês não tinham Jesus no coração. Agora, escuta o que tua madrinha diz; só Deus protege e pode nos salvar. Deus é a bondade pura. E a única coisa que Ele nos pede, meu bem, é que a gente recebe o seu filho dentro de nós (TENÓRIO, 2018, p. 98–99).

Ao entender que Deus age de maneira punitivista, segundo a crença da madrinha, Estela se sente culpada por, de certa forma, ter ocasionado tanto sofrimento à própria mãe, já que não cultivava o amor divino, e decide se aproximar de Deus a todo custo para pagar a dívida que deve: “Houve semanas que eu ia [ao culto] quase todos os dias” (TENÓRIO, 2018, p. 101). Um pastor, especificamente, consegue despertar em Estela uma vontade genuína de ler a bíblia, conhecer as histórias e frequentar a igreja, mas, de modo geral, apesar dos esforços, a menina não se sentia conectada a Deus durante os rituais religiosos. Augusto, por outro lado, embora inicialmente tenha encarado a participação nos cultos e ritos evangélicos como simples brincadeira, também é acometido pelo medo e pela culpa, e torna-se um fiel fervoroso e aspirante à pastor.

Quanto mais Estela adentra a puberdade, menos sentido a religião da madrinha tem. E são os conflitos de relacionamento e sexualidade característicos da adolescência que escancaram para ela a incoerência daquela vivência religiosa imposta. O principal exemplo disso é a conturbada relação de Estela e Isaías, um jovem tímido e muito religioso, filho de um dos pastores da igreja, que se interessa em namorar a menina.

Devido à rigidez e disciplina com que Isaías foi criado, ele tem a intenção de seguir corretamente todos os preceitos e normas que a religião impõe sobre a dinâmica dos relacionamentos amorosos. Mas Estela não se interessa em assumir um compromisso sério com o menino que mal conhece só porque ele é da mesma igreja. A partir daí, as incongruências religiosas se evidenciam: por mais que Isaías tema a Deus e deseje obedecer a suas imposições, ele é, assim como Estela, um adolescente vivenciando os conflitos e desejos dessa fase da vida. E Estela tira proveito disso: promete beijos em troca de pequenas humilhações, por exemplo, mas logo os dois são flagrados pelo pai de Isaías e obrigados a namorar oficialmente sob o olhar atento de Augusto:

Agora, o nosso namoro se resumia a pegarmos um na mão do outro. Mas não demorou muito para aquilo começar a me incomodar, porque não podíamos beijar direito nem explorar o corpo um do outro. [...] O fato é que, [...] mesmo com receio de Deus, eu me distanciei aos poucos daquele mundo (TENÓRIO, 2018, p. 135).

A noção de que o prazer é um pecado aborrece Estela, além disso, os sermões dos pastores nos cultos não ajudavam a menina a resolver seus conflitos e dúvidas nem se conectavam com a sua realidade; assim, a ida a igreja passa a deixá-la triste: “Às vezes, ter consciência de que haveria um ser tão intrometido como Deus me parecia um tanto violento. Eu, que antes pensava que as ideias eram protegidas, ficava com medo de saber que Deus teria acesso a todos os meus pensamentos” (TENÓRIO, 2018, p. 124).

O incômodo cresce ainda mais quando Estela conhece Melissa, a filha de Edna – amiga que a mãe de Estela visita quando vai ao Rio de Janeiro ver os filhos. A nova amiga, apaixonada por literatura, apresenta perspectivas diferentes para Estela, ajudando-a a compreender e aceitar sua incompatibilidade com a religião de Jurema. Quando conta à Melissa sobre a violência que ela e sua família sofreram em Viamão e a justificativa da madrinha de que aquilo só havia acontecido porque eles viviam sem Deus, Melissa

responde: “Deus não tem nada a ver com isso, [...] mas Ele devia ter ajudado vocês” (TENÓRIO, 2018, p. 163).

Ao prestar atenção na relação da madrinha com o marido, um homem grosseiro e folgado, a incoerência do discurso religioso se destaca novamente. Quando percebe que Jurema está com a boca machucada, Estela tenta perguntar se foi Padilha, o marido, que fez aquilo, mas a madrinha a interrompe:

O Padilha é um bom marido, filhinha... [...] Na igreja, o pastor nos disse que os homens são assim mesmo: violentos por natureza, [...] e que nós, mulheres, temos a obrigação de acalmá-los [...].

Mas madrinha, eu acho que Deus não ia permitir uma coisa dessas, eu disse. Às vezes penso que Deus não tem memória, Estela. Deus tem lampejos. Às vezes, Ele se esquece de nós, mulheres. É por isso que vou à igreja: para rezar e lembrá-lo de que existimos (TENÓRIO, 2018, p. 171).

Não parece justo, para Estela, que Deus se esqueça das mulheres e que a madrinha seja responsabilizada e culpabilizada pelas agressões de Padilha, principalmente porque Jurema sempre teve Jesus no coração e, portanto, segundo o próprio discurso do pastor, não mereceria sofrer castigos e punições. Apesar disso, mesmo reconhecendo as incoerências e incompatibilidades com a religião da madrinha, Estela sofre quando age contrariamente ao que aprendeu nos cultos, e não consegue abandonar o receio de viver sob a vigilância de um Deus vingativo.

Mesmo quando começa a namorar Francisco, um homem mais velho que conheceu na escola, depois de desistir do relacionamento com Isaías, os limites impostos pela religião ainda preocupam Estela. Ao ter sua primeira relação sexual com Francisco, ela se questiona: “Logo a ideia de que estava cometendo um pecado me apareceu. Mas eu não queria retroceder. Eu queria ir adiante. Queria ir além da fronteira que Deus havia colocado em meu corpo” (TENÓRIO, 2018, p. 175).

E quanto mais Estela questiona as incoerências e a função da religião evangélica no contexto a que lhe foi apresentada, mais cresce sua vontade de retomar a relação com a

umbanda: “[...] tenho vontade de incorporar. Agora não tenho mais medo. Sonhei com Oxum e ela me pediu para descer à terra, disse que precisa vir para revelar um segredo” (TENÓRIO, 2018, p. 166), Estela confessa à Melissa, que a leva para conhecer o terreiro que frequenta com a mãe:

Quando os tambores começaram, meu corpo todo estremeceu. Os cantos eram fortes e vibrantes. Tinha a impressão de estar entrando em outra dimensão. Outro mundo se apresentava para mim. Naquela noite, Oxum não veio porque eu ainda não estava preparada para ela (TENÓRIO, 2018, p. 167).

O primeiro sentimento de Estela ao participar da “gira”, o culto religioso da umbanda, depois de passar anos sem vivenciar essa religião, já é de reconhecimento e pertencimento. Se retomarmos as definições de Armstrong sobre o mito – cuja função situa-se no oferecimento de mecanismos para ajudar a lidar com o desconhecido e o absurdo –, veremos que a umbanda também se baseia na narrativa mítica, oferecendo à personagem o acolhimento que ela busca e o espaço para que seus questionamentos ganhem voz.

O silenciamento e a falta de abertura para o diálogo que Estela encontrou na religião protestante da madrinha têm consequências diretas na vida da adolescente. Como vimos, a ideia simplista de que o prazer é um pecado não oferece soluções ou respostas para a dúvida dos jovens nessa fase de desenvolvimento da sexualidade, pelo contrário, apenas priva-os de informações essenciais sobre corpo, proteção, consentimento etc. Não é de se espantar, então, que Estela logo descubra que está grávida de Francisco, aos 15 anos de idade. Com a ajuda de Melissa, ela decide interromper a gravidez e toma pílulas abortivas, que causam uma hemorragia grave, obrigando-a a ir ao hospital. Lá, os médicos exigem a presença de um responsável e Melissa se vê obrigada a contar para Jurema, que chega ao hospital acompanhada do pastor da igreja e de Augusto.

Apesar de estar visivelmente fragilizada, Estela não é poupada do sermão do pastor, que tem certeza que a hemorragia e as complicações médicas do aborto foram um castigo enviado por Deus para punir a menina de ter se afastado da religião e parado de frequentar

os cultos. Assim, o discurso religioso punitivista se afasta do propósito ancestral da narrativa mítica, piorando uma situação já bastante extrema. No entanto, a essa altura do romance, Estela já sabe o suficiente de si e do mundo para compreender que as palavras do pastor não eram “a” verdade: ela expulsa todos do hospital e nunca mais retorna à casa da madrinha. Tempos depois, ao refletir sobre o ocorrido, a personagem conclui: “[...] tive a certeza de que o Deus do qual o pastor Everaldo me falava não existia ou não sabia nada de nós” (TENÓRIO, 2018, p. 205–206).

Por fim, vale ressaltar que, de forma sutil, Tenório também trata em *Estela sem Deus* do preconceito que cerca as religiões de matriz africana² no Brasil. Considerando que o contexto da colonização do país sempre esteve diretamente atrelado ao cristianismo – mais especificamente, ao catolicismo –, já que a Igreja financiou grande parte das expedições do descobrimento, e que a fé católica foi considerada a única religião oficial do país desde a chegada dos portugueses até a criação da Constituição da República, em 1891, além de todo histórico racista e escravocrata de nossa formação como sociedade, a visão negativa que algumas personagens têm da religião de Dona Delfina se mostra um reflexo dessa constituição histórica e cultural. Por vezes, a madrinha Jurema se refere a religião da avó de Estela de forma pejorativa, como algo ligado ao demônio, isto é, afastado da ideia do sagrado. Até mesmo no hospital, com Estela muito debilitada, Jurema não perde a oportunidade de difamar a umbanda: “Enquanto isso, eles discutiam sobre eu estar fora de mim, estar sendo possuída por seres ruins, que garanto que isso é coisa das

² Tendo como uma de suas principais características o sincretismo, a umbanda é de difícil definição no que diz respeito a sua origem e constituição. Muitos teóricos apontam a primeira década do século XX como o período de fundação da religião, completamente atrelada ao espiritismo kardecista. No entanto, há quem veja nessa historização uma tentativa de embranquecimento, pois suas origens estariam nos cultos negros e indígenas realizados desde o século XVII. Assim, de maneira ampla e superficial, pode-se pensar a umbanda como a combinação de “elementos dos cultos de origem negra, como as macumbas predominantemente banto e os candomblés nagô e angola, associados a resquícios de práticas indígenas e a valores morais católicos, tudo isso emoldurado pela doutrina kardecista (ROHDE, 2009, p. 83).

macumbas que a avó deles fazia, mas aqui se faz e aqui se paga. Não se brinca com o fogo de Deus” (TENÓRIO, 2018, p. 201).

Por outro lado, existem muitos elementos compatíveis entre as religiões, principalmente na dinâmica dos rituais. Estela percebe, inclusive, algumas semelhanças entre a umbanda e a religião da madrinha:

Uma vez, ela nos disse que no momento em que alguém era purificado, a pessoa via uma luz e sentia algo mudando dentro de si. Então, Jesus entrava em nossa vida e de lá nunca mais saía. Ouvindo ela falar, pensei que aquilo era muito parecido quando alguém incorpora de um orixá (TENÓRIO, 2018, p. 99).

Mas, no fim do romance, é apenas a umbanda que cumpre a função mítica na vida da personagem, e tudo indica que a previsão que a mãe de santo fez sobre o destino de Estela ainda na infância se cumprirá.

Conclusão

No último parágrafo de *Estela sem Deus*, o título do livro ganha um sentido novo. Ao decidir abandonar Francisco e pegar um ônibus sem rumo, tendo certeza de que não voltaria – nem para Francisco, nem para Jurema –, Estela reflete sobre a figura de Deus:

[...] Tive uma dor no peito e que me trouxe outra revelação: a de que Deus era, na verdade, a minha mãe limpando o chão nas casas das madames. Deus era minha mãe tendo de sustentar a casa sozinha porque meu pai nos esquecerá. [...] Deus éramos nós sendo violentadas. Deus era eu carregando um filho morto no ventre (TENÓRIO, 2018, p. 206).

Assim, Tenório explicita que Estela é sem Deus não apenas porque sua trajetória, marcada pela miséria, pelo abandono, pela violência e pela solidão, parece incompatível com as bênçãos prometidas a quem se devota a Ele, mas também porque o Deus cristão, que predomina no imaginário social do Ocidente, de fato não tem lugar na vida da personagem. Estela é, então, sem esse Deus, mas descobre em si mesma e na herança espiritual deixada pela avó o Deus que precisa.

Na parte final de sua obra, ao analisar a composição do cenário religioso da atualidade, Karen Armstrong sugere que o lugar mítico originalmente ocupado pelos líderes religiosos tradicionais tem passado por transições, e que, possivelmente, os artistas – e romancistas, em especial – são os novos responsáveis por apresentar perspectivas que ajudem a humanidade a estar no mundo – já tão danificado. A autora acredita, ainda, que retomar a narrativa mítica seja uma das formas mais eficazes de nos reconectarmos com o planeta e com a natureza, entendendo-os como componentes sagrados, “em vez de utilizá-lo[s] apenas como recurso” (ARMSTRONG, 2005, p. 115). Essa proposição parece sustentada pela estrutura narrativa de Jeferson Tenório, que adiciona elementos míticos em uma obra de caráter fortemente realista e que, com isso, deixa a realidade ainda mais real. O sagrado, o mítico e a religiosidade surgem em *Estela sem Deus* não para apagar a subalternidade presente na obra, mas para evidenciá-la. Ao mesmo tempo em que denuncia as graves contradições presentes nas manifestações religiosas, Tenório também ressalta a importância da preservação da memória espiritual e da ancestralidade na composição das identidades – das personagens e do ser humano.

No espaço plural e heterogêneo da literatura contemporânea, essas ambivalências encontram um lugar seguro, que não as descartam nem as contradizem.

Referências bibliográficas

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FISHER, Luís Augusto. Entrevista com Jeferson Tenório, professor e escritor. *Revista Parêntese*. Porto Alegre. 30 jan. 2020. Disponível em: <https://matinal.news/entrevista-com-jeferson-tenorio-professor-e-escritor/>. Acesso em: 6 abr. 2020.

ROHDE, Bruno Faria. Umbanda, uma religião que não nasceu: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista. *Revista de Estudos da Religião*, São Paulo, n.9, p. 77–96, mar. 2009. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv1_2009/t_rohde.pdf. Acesso em: 6 abr. 2020.

TENÓRIO, Jeferson. *Estela sem Deus*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. *O beijo na parede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

