



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Geane Valesca da Cunha Klein

**PRODUÇÃO CULTURAL EM RONDÔNIA:
A SIGNIFICAÇÃO DO COTIDIANO PELO VIÉS LITERÁRIO**

São José do Rio Preto
2016

Geane Valesca da Cunha Klein

**PRODUÇÃO CULTURAL EM RONDÔNIA:
A SIGNIFICAÇÃO DO COTIDIANO PELO VIÉS LITERÁRIO**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Gisele Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto
2016

Klein, Geane Valesca da Cunha.

Produção cultural em Rondônia : a significação do cotidiano pelo viés literário / Geane Valesca da Cunha Klein. -- São José do Rio Preto, 2016

262 f. : il.

Orientador: Gisèle Manganelli Fernandes

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura e história - Rondônia. 3. Regionalismo na literatura. 4. Cultura na literatura. 5. Identidade. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Geane Valesca da Cunha Klein

Produção Cultural em Rondônia: A significação do cotidiano pelo viés
Literário

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Gisele Manganelli Fernandes
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
University of Louisville, EUA

Prof. Dr. Paulo Sergio Nolasco dos Santos
UFGD – Dourados, MS

Prof. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Nelson Luis Ramos
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
02 de março de 2016

A papai (*in memoriam*) e mamãe;
À Fernanda e Anne.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a. Gisele Manganeli Fernandes, pela orientação do trabalho e por toda a confiança depositada em mim e no projeto de pesquisa;

Ao Prof. Dr. Manuel Fernando Medina, pela leitura colaborativa e sugestões feitas no debate do projeto, exame de qualificação e na defesa da tese;

À Prof.^a Dr.^a. Norma Wimer, pela leitura colaborativa e sugestões feitas no exame de qualificação e na defesa da tese;

Ao Prof. Dr. Nelson Luis Ramos, pela leitura colaborativa na defesa da tese;

Ao Prof. Dr. Paulo Sergio Nolasco dos Santos, pela leitura colaborativa na defesa da tese;

A todos os professores apoiadores do projeto do Dinter, em especial aos ministrantes de disciplinas e orientadores;

Aos funcionários da sessão de pós-graduação, pela prestatividade, gentileza e suporte;

Aos meus colegas do Departamento de Línguas Vernáculas da Unir, pelo apoio, compreensão, incentivo e força;

Aos colegas do curso, pela troca de vivências, leituras, ideias, experiências, lamentações, angústias, alegrias, expectativas;

Ao papai Odilon, *in memoriam*, por todo o incentivo dado ao estudo e crescimento pessoal e profissional ao longo do tempo em que esteve conosco;

À mamãe Odete, por ser minha maior referência de mãe, mulher, professora, ser humano;

Às minhas filhas, Fernanda e Anne, por serem parte especial de minha vida;

A Admilton pelos momentos compartilhados, apoio, incentivo, carinho, compreensão, amor;

Aos meus irmãos, pelo aconchego dado nos poucos momentos de encontro;

A todos que se fizeram perto, apesar das distâncias.

“Mais de um, como eu sem dúvida, escreveu para não ter fisionomia. Não me pergunte quem sou eu e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.” (FOUCAULT, 1969).

RESUMO

Esta tese resulta de um estudo previamente realizado sobre a produção cultural em Rondônia, considerando-se o viés literário. Os textos objeto de análise foram produzidos e publicados ao longo de um século, de 1909 a 2014, e foram ordenados em quatro grupos: a) textos publicados no jornal *The Porto Velho Marconigram*; b) textos publicados na primeira metade do século XX (1909-1956) no jornal *Alto Madeira*; c) textos publicados na segunda metade do século XX (1960-2000) no jornal *Alto Madeira*; d) textos publicados nas primeiras décadas do século XXI (2001-2014) nas mídias digitais (*Internet*). Por se tratar de um extenso período de tempo, a análise foi feita por amostragem, permitindo observar os contatos e confluências entre a Literatura e os suportes midiáticos ao longo do tempo. A análise levou em consideração as estratégias utilizadas pelos autores e as especificidades dos suportes destes textos, tendo por objetivo realizar releituras e revisões interpretativas capazes de discutir como as produções são marcadas e tensionadas discursivamente pela cultura e pelas identidades. A metodologia primou pelo olhar interdiscursivo, plural e interdisciplinar. A princípio foram buscados jornais, blogs, sites, páginas em redes sociais que trazem a Literatura produzida em Rondônia. Em seguida, deu-se a triagem das produções encontradas: categorização conforme características. Por fim, analisaram-se as produções literárias em um entrecruzamento com conceitos e informações obtidos na fundamentação teórica. A análise revelou que boa parte das produções se fixa em abordagens históricas as quais respondem a uma necessidade de inscrição das produções no espaço e no tempo, fixando sentidos e referenciando identidades, crenças e costumes capazes de responder ao que é ser rondoniense.

Palavras-chave: Literatura Regional; Produção Cultural; Identidade; Rondônia.

ABSTRACT

This Ph.D. dissertation is a result of an earlier study of cultural production in Rondônia, Brazil, through literary texts. The analysis focuses on texts produced and published during the course of a century, that is, from 1909 to 2014. The material was divided into three groups: texts published in the first half of the twentieth century (1909-1956) in the newspaper *Alto Madeira*; b) texts published in the second half of the twentieth century (1960-2000) in the newspaper *Alto Madeira*; c) texts published in the first decades of the twenty-first century (2001-2014) on the *Internet*. Since the research proposal covers a long period of time, the analysis was conducted by sampling in order to verify the connections between literature and media over time. The investigation took into account the strategies used by the authors and where the texts were published, which led to discussions on how they are discursively marked by culture and identities. The approach was interdiscursive and interdisciplinary. At the beginning of the research, newspapers, blogs, websites, and pages on social networks containing literature produced in Rondônia were selected. The texts were screened and then classified according to their compositional characteristics. Finally, the dissertation examines the interrelations between the literary productions and the theoretical concepts studied. The analysis revealed that most of the production is restricted to historical approaches which respond to a need for setting the local productions in space and time, establishing directions, and also endorsing identities, beliefs and customs capable of answering what it means to be a *rondoniense*.

Keywords: Regional Literature; Cultural production; Identity; Rondônia.

LISTA DE FIGURAS

Quadro 1 - Resumo das publicações do <i>The Porto Velho Marconigram</i>	59
Figura 1 - Páginas do Jornal Ato Madeira	62
Figura 2 - Desgaste causado pelo tempo	62
Figura 3 – Marcas sobre os textos	63
Figura 4 – Danos causados por insetos	63
Quadro 2 - Publicações no <i>Alto Madeira</i> entre os anos de 1917 e 1956.....	65
Quadro 3 - Publicações no <i>Alto Madeira</i> entre os anos de 1975 a 1999	67
Figura 5 - Chamada de folhetim	80
Figura 6 – Justificativa para não publicar o folhetim	82
Figura 7 - Suplemento Literário “AM Cultural”	179
Figura 8 – Texto <i>A literatura</i> , de Raymond Federman	192
Figura 9 – Poema com referência intertextual	216
Figura 10 – Formação de palavras	217
Figura 11 – Poema sobre palavras e poesia	218
Figura 12 – Poema <i>Flechada</i>	219
Figura 13 – Poema publicado em comentário de postagem em Blog	224
Figura 14 – Produção colaborativa no <i>Facebook</i>	226
Figura 15 – Continuando a escrita de poema publicado no <i>Facebook</i>	227
Figura 16 – Em busca da definição de poesia	228
Figura 17 – Diálogos sobre Literatura	229
Figura 18 – Poema e imagem em perfil do Facebook	230
Figura 19 – Poesia “bonita”	231
Figura 20 – Poema e crítica social no <i>Facebook</i>	232
Figura 21 – <i>A construção da subjetividade</i>	233

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	19
LITERATURA, HISTÓRIA E JORNALISMO EM RONDÔNIA	19
1.1 História e Literatura	19
1.2 Nos rastros da Estrada de Ferro, uma imprensa e um Estado.....	31
1.3 O tempo e o espaço nos entremeios da Literatura e do jornalismo	40
1.4 Jornal diário e Literatura.....	46
CAPÍTULO 2	52
ASPECTOS IMPORTANTES SOBRE AS PRODUÇÕES CULTURAIS EM ANÁLISE	52
2.1 Situando a perspectiva de estudo e análise	52
2.2 Apresentação do material de análise	57
2.2.1 Jornalismo e Literatura em inglês: “ <i>The Porto Velho Marconigram</i> ”	57
2.2.2 O jornal <i>Alto Madeira</i>	61
2.2.2.1 As produções literárias no <i>Alto Madeira</i> na primeira metade do século XX ..	64
2.2.2.2 As produções literárias no <i>Alto Madeira</i> na segunda metade do século XX..	66
2.3 A produção contemporânea na <i>World Wide Web</i>	67
CAPÍTULO 3	70
MANIFESTAÇÕES LITERÁRIAS EM <i>THE PORTO VELHO MARCONIGRAM</i>	70
3.1 “ <i>The Black Sheep</i> ”	70
3.2 “ <i>La vida sin Literatura y quinina es muerte</i> ”	76
CAPÍTULO 4	80
LITERATURA NO <i>ALTO MADEIRA</i> – PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	80
4.1 Folhetim no <i>Alto Madeira</i>	80
4.2 Temáticas e abordagens dos poemas do <i>Alto Madeira</i>	86
4.2.1 O rio como agregador das diferenças	87

4.3 O regional na primeira metade do século XX	97
4.3.1 Definindo os contornos do “regional”	101
4.3.2 Do regional ao nacional	116
4.4 A governamentalidade do discurso colonial	127
4.4.1 A exaltação aos heróis e a construção da figura do nortista	129
4.4.2 A exaltação à natureza	134
4.4.3 A questão social	138
4.5 Saudosismo e exílio	149
4.6 O ser sujeito em si, no outro e na interação	153
 CAPÍTULO 5	 172
LITERATURA NO ALTO MADEIRA – FINAIS DO SÉCULO XX	172
5.1 Suplementos Culturais em Jornais Diários: Literatura e jornalismo se (re)encontram	172
5.2 Os Suplementos Literários no Jornal <i>Alto Madeira</i>	177
5.3 O fazer literário e a construção do sujeito na/pela escrita	188
5.4 Figurações Identitárias	196
5.5 Reconfigurações das imagens de Rondônia	201
5.6 A Literatura como denúncia	206
 CAPÍTULO 6	 209
SÉCULO XXI: AS MÍDIAS DIGITAIS E A RENOVAÇÃO DO EXPERIMENTALISMO LITERÁRIO	209
6.1 Literatura e Experimentalismo	209
6.2 A Produção Cultural de Rondônia na Internet	217
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 235
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 241
 REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS	 Erro! Indicador não definido.
 ANEXOS	 249

INTRODUÇÃO

Antes de adentrar na apresentação desta tese, julgo importante fazer uma breve reflexão sobre duas palavras que foram fundamentais (em todos os sentidos) para a elaboração desta proposta: 'crítica' e 'crise', que possuem a mesma origem etimológica. A crítica encontra possibilidade de existência nos momentos de crise – e de um destes momentos, a ideia deste trabalho surgiu. Morando em Rondônia há mais de uma década, oriunda de um Estado cuja Literatura apresenta um corpo constituído e reconhecido por seus traços regionais, era recorrente meu questionamento sobre a existência de uma Literatura Rondoniense. Não me parecia possível que, mesmo em um Estado de formação social recente, não houvesse escritos de caráter literário, que não fugissem, ainda que minimamente, aos usos cotidianos ou à linguagem científica ou jornalística enquanto relato. Daí a inquietação, a crise – e dela a crítica, uma crítica ideológica da cultura.

A partir desse movimento, foi sendo delineado o projeto de pesquisa que resultou nesta tese, a qual corresponde a um estudo sobre a “Produção cultural em Rondônia: a significação do cotidiano pelo viés literário”. Ainda na idealização do projeto de pesquisa, observei a escassez de estudos acadêmicos, bem como uma parca difusão e reconhecimento desses constructos veiculadores de significados culturais, simbolicamente representados via linguagem. Constatei também a diversidade de suportes e a não organização das produções em um conjunto possível de ser denominado como “Literatura Rondoniense”. Nesse sentido, a contribuição desta pesquisa está na divulgação das produções e na ampliação do debate acerca da Literatura produzida em Rondônia e sobre as identidades nela representadas.

O levantamento de dados e a análise inicial revelou a existência de um entrelaçamento entre imprensa e Literatura ao longo do processo de constituição do Estado de Rondônia – desde a empreitada de construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (E.F.M.M.), em cujo complexo surgiram os jornais *Porto Velho Times* e *The Porto Velho Marconigram*, passando pelos periódicos em português, que substituíram os ingleses, e chegando aos espaços contemporâneos proporcionados

pelas mídias digitais. Esse imbricamento direcionou meu olhar à investigação sobre os modos pelos quais a Literatura em formato híbrido possibilita a ampliação dos processos de significação.

A definição do objeto de estudo foi facilitada pelas vivências e pela curiosidade, entretanto o “como” proceder diante dos textos coletados em jornais regionais mostrou-se uma árdua tarefa. Em uma das muitas leituras feitas ao longo dos quatro anos de curso, encontrei um relato feito por Bosi (1996) que despertou especial atenção. No texto integrante da obra “Leitura de poesia”, o autor apresenta um texto sobre alguns modos de ler poesia – memórias e reflexões e, em certo ponto, comenta que o estruturalismo entrou em voga após ele ter concluído o curso de Letras, de modo que lhe “restava percorrer o caminho das escolhas pessoais com todos os riscos que a liberdade traz consigo” (p. 23).

Embora minha graduação tenha se dado em momento bastante posterior, vale considerar que os caminhos por mim escolhidos após a licenciatura em Letras levaram-me a um contato com a Literatura apenas como fruição. Tendo cursado mestrado em Linguística e, após a conclusão dele, ter aceito uma oferta de emprego em Rondônia, comecei a lecionar as disciplinas (e, conseqüentemente, a promover reflexões teóricas e pragmáticas) nas áreas da Linguística e Língua Portuguesa. Somente depois de uma década, a entrada em um curso de Doutorado na área de Literatura, bem como a decisão de estudar as produções veiculadas na mídia, em especial o jornal, impuseram-me a mesma situação apresentada por Bosi – a partir daquele momento, a mim também “restava percorrer o caminho das escolhas pessoais com todos os riscos que a liberdade traz consigo”.

De riscos e desafios foi feito o caminho. Também de descobertas e de enfrentamentos com emaranhados teóricos e analíticos. Sobretudo, aprendi que o texto também tem seus próprios caminhos e o material de análise determina quem e o quê deve ser utilizado em cada momento. Os dados de análise inicialmente tímidos, e sem muito a me dizer, foram ganhando corpo e pedindo a palavra, de modo que o tempo ficou curto para tantos nomes dispersos em um século de produções culturais manifestas sob o viés literário, os quais procuravam dar significados às práticas cotidianas vivenciadas em relações sociais e interacionais – tantas vezes tensas e marcadas pelas forças exploratórias e de dominação.

Não pretendi olhar para estes textos sob um viés formal ou estético, uma vez que o escopo social e cultural mostrou-se sobressalente desde o princípio. Sobretudo,

interessei-me por desvelar as construções identitárias em cada momento da recente história de Rondônia, as quais procurei identificar nas produções veiculadas nos jornais periódicos. Nesse ínterim, selecionei alguns textos do jornal em inglês “The Porto Velho Marconigram” e em seguida procedi uma busca nas inúmeras edições do jornal *Alto Madeira*, o mais antigo e ainda existente. Parti do entendimento de que a identidade não está na evidência dos textos, mas nos seus meandros, promovendo a ascensão de uma imagem da identidade rondoniense como efeito de uma heterogeneidade constitutiva, construída face à multiplicidade.

Em função da grande quantidade de textos, a análise não se ateve ao extenuante trabalho individual, mas à busca por regularidades na dispersão dos elementos constituidores do arquivo – pensado nos moldes da abordagem foucaultiana. Alguns dos textos recolhidos aparecem datados e indicam Porto Velho como o local de produção; outros vêm abaixo da indicação “Literatura Regional” – como muitos trazem apenas pré-nome, pseudônimos ou homônimos, não há como determinar, efetivamente, se são casos de produção regional. Por isso, tomei como premissa a perspectiva de que todo texto constitui uma rede com outros textos dos quais retira e empresta significações. Assim, consoante o pensamento de Foucault (2008),

[...] as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. [...] A constituição de uma obra completa ou de um *opus* supõe um certo número de escolhas difíceis de serem justificadas ou mesmo formuladas. (2008, p. 26).

Embora o enfoque de estudo seja a Literatura Regional, não descartei de imediato os textos com outras classificações literárias, pois além de serem fontes ou representarem influência aos escritores locais, os textos correspondem ao que Santiago (1978), em estudo problematizador do lugar ocupado pelo discurso literário latino-americano em relação ao europeu, chamou de reescrita. O autor prefere enfocar o modo como o discurso literário latino-americano reescreve o já-escrito, negando a perspectiva pela qual o europeu seria a fonte e a influência dos textos latino-americanos.

Assim, ao estabelecer pontos de comunicação e contato entre os textos em análise e as formas canônicas, diagnosticando as características literárias, históricas e socioculturais neles apresentadas, assumo que “os textos literários são ‘produtores

de códigos' e 'transgressores de códigos', bem como 'confirmadores de códigos': eles podem nos ensinar novas maneiras de ler, e não apenas reforçar as já existentes" (EAGLETON, 2003, p. 171). Nesse sentido, desde o princípio interessaram o diálogo, o intercâmbio, as imbricações e limites entre as formas de linguagem e os diferentes suportes, perpassando pela proposição de releituras e revisões interpretativas problematizadoras do modo como as produções são marcadas discursivamente pela cultura e identidades.

O interesse, portanto, incidiu sobre a significação do cotidiano pelo viés literário em sua imbricação com os suportes midiáticos nos quais se realiza. Além disso, procurei delimitar as características dos textos produzidos para serem consumidos como Literatura e divulgados nas diferentes mídias. Para tanto, ensejei uma busca pelo retrato regional e pelas imagens identitárias construídas ou difundidas nos textos em análise.

Nessa conjuntura, o objetivo geral radicou-se na análise da produção cultural rondoniense, considerando os processos de significação do cotidiano viabilizados pela confluência entre Literatura e jornalismo. Especificamente, intencionei verificar o modo pelo qual a Literatura tem servido para dar expressão à cultura local, analisando as maneiras como as produções culturais literárias têm feito a significação do cotidiano. Nos entremeios da discussão busquei também compreender a inter-relação entre fato e ficção, trabalhando nos meandros da Literatura, história e jornalismo.

Esse estudo partiu de uma perspectiva ampliada em relação à abordagem tradicional de cultura enquanto acervo de produções intelectuais, artísticas e científicas produzidas em certo espaço geográfico, pois tal visão não contempla o dinamismo das mudanças e transformações da sociedade. Por este motivo, a orientação metodológica ocorreu pela expansão das fronteiras analíticas, tomando o texto literário sob um olhar interdiscursivo e interdisciplinar, pois, segundo Kellner (2001), quanto mais perspectivas de interpretação são utilizadas, mais abrangente e rica é a leitura. Ademais, conforme Candido "uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzi-los a uma interpretação coerente" (2006, p. 16). Embora seja importante manejar uma ampla base teórica, a Literatura constitui-se em uma episteme e não dispense do cuidado na articulação de teorias e na definição de modos analíticos.

Assim, o objetivo da análise foi detectar a intertextualidade fundante e a natureza

pluri-isotópica do texto literário, constituído por diferentes níveis de expressão, os quais mantêm relação de interdependência. Em última instância pretendi perceber “os enunciados por meio da atividade social que os sustenta, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos têm de ser analisados” (MAINGUENEAU, 2006, p. 37).

Para tanto, focalizei a voz perceptível nas produções, definindo características de produção, formas composicionais e manifestações de subjetividades. O objeto de estudo, formado no espaço discursivo das produções literárias divulgadas em veículos midiáticos, como o jornal e a rede mundial de computadores, definiu a constituição do *corpus* – a partir de triagem das publicações, extração de recortes, catalogação e classificação. A análise transcorreu a partir da desmontagem do texto e do diagnóstico dos recursos composicionais e de análise (de conteúdo e discursiva), a fim de rastrear a constituição da forma sujeito enunciada e da visão de espaço social/cultural representado literariamente.

Outro ponto observado, diz respeito ao fato de as produções veiculadas no jornal serem maciçamente de ordem lírica. Tal situação poderia sugerir um problema, pois, de acordo com Bakhtin, a poesia se contrapõe ao romance justamente pelo seu aspecto centralizador, distante da pluralidade discursiva e representante de uma única voz. Entretanto, para descortinar essa suposta evidência, recorri a Fiorin (2003) que evoca o estudo de Tezza em sua constatação de que o dialogismo bakhtiniano realiza-se em dois planos: o da natureza da linguagem e o da realização estética. Segundo Tezza, a poesia é dialógica pelo simples fato de ser um fenômeno de linguagem, ainda que não o seja na realização estética, e, enquanto fato estético, visa um grau de isolamento da voz do poeta – para tanto, colaboram inúmeros recursos formais. Nesse sentido, a poesia é monológica e centralizadora. Entretanto, há casos de abertura da poesia para outros estilos. Isso ocorre “Quando a poesia começa a mostrar várias linguagens sociais, temos sua prosificação” (FIORIN, 2006, p. 84). A partir dessa perspectiva, percebi que as abordagens do cotidiano relativizam as fronteiras do prosaico e do poético, pois ancoram as produções no assunto do dia. Deste modo, os textos, enquanto manifestações sócio-históricas e dinâmicas, não se fecham na temporalidade presente, embora estejam ancorados em algum acontecimento.

Levando em consideração a perspectiva de Bakhtin, para quem “[...] uma obra de Literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no

grande tempo” (2003, p. 364), procurei identificar os diferentes ecos de vozes harmonizadas na voz do poeta que assina o texto. Assim, ficou claro que a multiplicidade de vozes no discurso poético-literário permite perceber a polifonia para além do texto *stricto sensu*.

A percepção da identidade como resultado da constituição de uma forma-sujeito, produzida sob um funcionamento discursivo e não coincidente ao corpo físico, levou à construção de um dispositivo de leitura, capaz de definir a regularidade do arquivo. A noção de dispositivo refere-se a um conjunto de elementos (separados) dispostos em determinada ordem e relação, cujo trabalho analítico permitiu chegar à caracterização das particularidades do texto, pensadas na coexistência com outros enunciados dispersos e heterogêneos. Por meio do dispositivo, procurei visualizar como os elementos se apoiam entre si, de que maneira se supõem ou se excluem e quais transformações sofrem no revezamento ou substituição, tendo em vista chegar à delimitação do sistema regente (FOUCAULT, 2008). Operando uma busca pelas regularidades e dispersões dos textos entrelaçados em nós, pretendi identificar o lugar de fala das enunciações, para assim apontar para os modos de constituição de uma identidade rondoniense por meio de textos de caráter literário – produzidos e difundidos em um espaço múltiplo, multifacetado, com limites pouco demarcados e miscigenados desde o começo.

Em princípio, os textos foram reagrupados conforme características temáticas. Entretanto, sendo o corpus “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar” (BARTHES, 1964, p. 104), e observando a repetição de enfoques temáticos, realizei um recorte, evitando a abordagem redundante. Isso foi necessário, pois as “escolhas iniciais são puramente operatórias e, em parte, forçosamente arbitrárias: não podemos prever o ritmo de mudança dos sistemas, visto que o objetivo [...] é precisamente descobrir o tempo próprio dos sistemas” (BARTHES, 1964, p. 106).

A partir do recorte e agrupamento dos textos, procurei identificar as formas de presença da subjetividade e da alteridade, a fim de perceber como se constrói a identidade do rondoniense por meio dos discursos materializados nas produções literárias. Além disso, verifiquei o modo pelo qual esses discursos se articulam para configurar o interdiscurso gerador e construtor dos possíveis sentidos. Para tanto, organizei um dispositivo de análise capaz de permitir observar a construção da identidade rondoniense face às relações mantidas pelo sujeito consigo mesmo, com

o outro e com o espaço por ele habitado.

Antes, porém, de proceder as análises foi necessário resgatar narrativas históricas sobre Rondônia, tendo em vista melhor compreender esse tipo de conteúdo hibridizado nos poemas e demais textos de caráter literário. Ao passo em que tentava recompor a história de Rondônia, reunindo os pontos de vistas de diferentes autores, percebi que estava incorrendo no erro clássico de acreditar ser possível linearizar os acontecimentos e estabelecer entre eles nexos causais e de sucessão imediata e contínua. A partir do momento em que fui confrontada com versões diferentes sobre fatos ou acontecimentos, senti a necessidade de mudar a perspectiva e problematizar também acerca da própria concepção de história. Além disso, as peculiaridades do texto jornalístico, e por extensão dos literários produzidos para serem veiculados no suporte jornal, determinaram a exploração deste campo também. E foi assim que surgiu o primeiro capítulo da tese, cujo objetivo reside na problematização acerca dos limites e intercâmbios entre Literatura, história e jornalismo.

Uma vez problematizados esses campos constituidores do tripé sobre o qual a tese encontra sustentação, optei por não demarcar um capítulo de teoria a subsidiar capítulos de análise a serem realizados *a posteriori*. Nesse sentido, o segundo capítulo trata de apresentar os dados que serão trabalhados nos capítulos três, quatro, cinco e seis – cada um deles representando um conjunto de materiais: o capítulo três trata dos textos do extinto jornal “*The Porto Velho Marconigram*” (escrito totalmente em inglês); os capítulos quatro e cinco correspondem a análises operadas sobre textos do jornal *Alto Madeira* (o mais antigo em circulação) e o capítulo seis corresponde a uma abertura de janela para espiar as produções contemporâneas na *World Wide Web*. A discussão teórica perpassa por todos os capítulos, quando o repertório faz sentido para o entendimento das produções em análise.

CAPÍTULO 1

LITERATURA, HISTÓRIA E JORNALISMO EM RONDÔNIA

A escrita corresponde a uma das principais conquistas da humanidade, pois permitiu aos homens a documentação de experiências, na tentativa de explicar a si próprios. Como em outras localidades, os documentos auxiliam no desvelamento da história regional de Rondônia, a qual, embora recente, é bastante lacunar devido à pouca conservação dos materiais. Uma das formas de realizar esse resgate histórico reside na análise dos jornais impressos veiculados desde os primeiros movimentos de ocupação do estado. Neles, as constantes produções literárias chamam a atenção pela presença de elementos históricos em textos configurados para serem literários e produzidos como reescritas, retratando uma “história diferente, que participa das orientações novas de um paradigma buscado na ruptura com o tempo único e linear e que pluraliza os modos de racionalidades sobre um determinado tema ou objeto” (SABINO MARTINS, 2013, p. 02).

Assim, neste primeiro capítulo, são consideradas as tensões entre história e Literatura; a importância da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré (E.F.M.M.) para a constituição do Estado de Rondônia e a emergência da imprensa; o imbricamento entre formas de narrativa (histórica, literária, jornalística) e, por fim, as maneiras pelas quais o jornal periódico, ao divulgar conteúdos de caráter cultural ou literário, contribuiu para mostrar o cotidiano dos migrantes e imigrantes fundadores da história do Estado de Rondônia.

1.1 História e Literatura

Tendo em vista observar as relações existentes entre Literatura e História, torna-se necessário, primeiramente, problematizar o conceito de Literatura e seus possíveis

limites. Via de regra, aceita-se o não pertencimento da Literatura à ordem da referencialidade ou da representação fiel das coisas do mundo. Considera-se o literário como pertencente ao plano mimético, sendo os textos construídos como simulações, as quais permitem conhecer, compreender e operar transformações sobre o mundo. Assim, diante de simulacros de realidade, os sujeitos experimentam o movimento catártico, como uma “purgação” de emoções ou de sentimentos reprimidos, e as experiências sentidas passam a enriquecer as de ordem pragmática.

Sendo o texto literário propositalmente irreal, radicado nos limites do sentido e da razão, ele garante entretenimento e permite vivenciar outras experiências além das cotidianas, pois os sujeitos observam as situações sob diferentes prismas, posições e papéis. Esse efeito de perspectiva faz a experiência da dor, medo, amor, angústia, ou outra resultante da leitura, diferir daquelas experienciadas em práticas concretas (ISER, 1996) e isso favorece a compreensão da inacessibilidade da realidade, da qual só são vistos espectros. Por meio da Literatura, o indivíduo reconhece não ter acesso ao “mundo real”, “a não ser a partir das representações construídas sobre o mundo, as quais, por sua vez, são versões sobre os eventos” (JOBIM, 1992, p. 70). Nesse deslocamento, a Literatura permite aos sujeitos serem outros (personagens) a fim de poderem ser o que de fato são: seres incompletos, fragmentados, difusos.

Persistindo em tempos e espaços diferentes dos de sua emergência, os textos literários rompem e desarticulam o vínculo social do discurso – e disto advém a relação íntima da Literatura com a sociedade e a história, pois embora o texto literário não retrate a realidade puramente, serve-se dela para arquitetar mundos cuja existência se garante pela metáfora, caricatura, alegoria e verossimilhança.

Nesse sentido, apesar de inexistir uma essência literária demarcada naturalmente, o fazer literário equivale a uma tessitura constituída “numa forma de práxis discursiva e social, não apenas representando mas também criando a realidade” (JOBIM, 1992, p. 72). Deve-se, portanto, compreender a Literatura como uma realidade acomodada e adaptada aos espaços e suportes materiais de veiculação, os quais modificam o ambiente imediato do texto – ritos de escrita, suportes materiais, cena de enunciação, entre outros (MAINGUENEAU, 2006). Essa compreensão decorre da constatação de que a escrita literária, expressão poética ou escrita criativa, apesar de artística, não está livre das coerções e das pressões exercidas pelos sistemas econômico, político e social, pois “[...] por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e Literatura, mesmo se não as tratarmos (como seria

mais indicado) em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder” (JOBIM, 1992, p. 68).

Assim, a interpretação das marcas linguísticas de um texto literário, embora diferente e ampliada em relação ao uso cotidiano, sofre impacto de forças sociais presentes não só na produção, mas também na recepção, pois “interpretar implica em construir a partir de signos físicos, enquadrando o que deve ser interpretado num conjunto de referências culturais (frames), na exata medida em que interpretar é um ato dialogal por experiência” (JOBIM, 1992, p. 68). Deste modo, o texto literário constrói o contexto, ou o leitor compõe o contexto para o texto – tudo em uma arquitetura fundada nos usos sociais demarcadores da significação.

Nesse meandro, os limites entre ficção e história tornam-se porosos, dificultando a demarcação, tendo em vista que, apesar de imaginativa, a Literatura não se desvincula da *práxis* cotidiana e conquanto a referencialidade dos textos históricos e jornalísticos seja enfática, não há espelhamento fiel da realidade. Esse paradoxo decorre dos conhecimentos miméticos fundadores da ficção e da história, os quais correspondem à percepção da realidade vivida ou imaginada. Em última instância, são textos construídos com recursos de conhecimento e de escrita, cuja injunção à coesão e coerência delineia os contornos interpretativos (WHITE, 1994). Assim, o limite tênue radica-se nos limites do discurso – gêneros discursivos diferentes utilizam formas composicionais distintas, bem como recursos narrativos similares podem ser mobilizados com diferentes intencionalidades. De acordo com White:

Toda história precisa submeter-se tanto a padrões de coerência quanto a padrões de correspondência se quiser ser um relato plausível do ‘modo como as coisas realmente aconteceram’. Pois o preceito empirista é reforçado pela convicção de que a ‘realidade’ é não só perceptível como coerente na sua estrutura. Uma simples lista de afirmações existenciais singulares, passíveis de confirmação, não indica um relato da realidade se não houver alguma coerência, lógica ou estética, que as ligue entre si. Da mesma forma, toda ficção deve passar por um teste de correspondência (deve ser ‘adequada’ como imagem de alguma coisa que está além de si mesma), se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo. (1994, p. 138).

Intencionando a verossimilhança, a ficção se ampara na realidade assim como, para acomodar os fatos na forma narrativa, os textos historiográficos constituem-se sobre traços de ficção e isso ocorre porque “todo discurso escrito se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios” (WHITE, 1994, p. 138). Segundo White (1994), antes da revolução francesa, a historiografia pertencia ao campo da arte

literária e o critério de avaliação de um texto fundava-se no par “erro” e “verdade”, sendo esta não o equivalente do fato, mas “uma combinação do fato e da matriz conceitual dentro da qual ela era posta adequadamente no discurso” (WHITE, 1994, p. 139). Para o autor, em começos do século XIX “tornou-se convencional, pelo menos entre os historiadores, identificar a verdade como o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la” (WHITE, 1994, p. 139).

Nessa perspectiva, tanto a narrativa da história, como a ficcional, correspondem a transfigurações do real – apesar de a primeira intentar um caráter mais objetivo e a segunda investir no aspecto imaginativo, o texto histórico tem autoria, ainda quando anônimo. Isso impregna de subjetividade a narrativa, a qual resulta de uma seleção de dados, ordenamento de ideias, escolhas vocabulares e reconstrução do passado, enquanto versão dos fatos, apresentada pelo sujeito narrador. A par disto,

A maioria dos historiadores do século XIX não compreendiam que, quando se trata de lidar com fatos passados, a consideração básica para aquele que tenta representá-los fielmente são as noções que ele leva às suas representações das maneiras pelas quais as partes se relacionam com o todo que elas abrangem. Não compreendiam que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua *representação* – puramente discursiva. (WHITE, 1994, p. 141).

Para tecer um texto historiográfico (ou qualquer outro, inclusive os ficcionais/literários), o sujeito narrador estabelece relações tropológicas, associando signos nos níveis paradigmático e sintagmático da língua, uma vez que os diferentes tipos de figurações (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) produzem distintas imagens. Além disso, as conexões entre as figurações (sejam de pessoas, instituições ou processos) não seguem ordenação lógica, antes estão implicadas dedutivamente entre si, valendo-se de técnicas poéticas (condensação, deslocamento, simbolização, revisão secundária), sem as quais restam apenas fragmentos descontínuos. A historiografia busca os fragmentos e os ordena, formando uma totalidade particular e faz isso “da mesma forma que os romancistas costumam agrupar as fantasias produzidas pela sua imaginação para revelar um mundo ordenado, um cosmo, onde só poderia existir a desordem ou o caos” (WHITE, 1994, p. 141).

As semelhanças entre texto histórico e ficcional, segundo White, residem na estrutura composicional: ambos organizam discursos dispersos em uma forma narrativa, cujo estilo é compartilhado por escritor e leitor. Assim, a maior importância não está no caráter real ou imaginado dos dados, mas no modo como eles são

trabalhados e narrativizados para produzir significados. Desse modo, um efeito de literalidade paira sobre as relações contraditórias entre mundo e linguagem e os historiadores “tendem a tratar a linguagem como se fosse um veículo transparente da representação que não traz para o discurso nenhuma bagagem cognitiva exclusivamente sua” (WHITE, 1994, p. 143).

Esse entendimento, segundo o qual o discurso histórico remeteria diretamente à realidade, cria uma ilusão referencial, pois a organização de um arquétipo define a feição dos relatos em prosa – sejam eles históricos ou ficcionais. Os “grandes filósofos da história – desde Santo Agostinho, Maquiavel e Vico até Hegel, Marx, Nietzsche, Croce e Spengler” e “os grandes escritores clássicos da historiografia – desde Tucídides e Tácito até Michelet, Carlyle, Ranke, Droysen, Tocqueville e Burckhardt”, segundo White,

[...] tinham uma autoconsciência retórica que lhes permitia reconhecer que qualquer conjunto de fatos era descritível variadamente, e também legitimamente, que não existe esta coisa de uma única descrição original correta de alguma coisa, com base na qual se possa *subsequentemente* fazer uma interpretação dessa coisa. (1994, p. 144).

Por sua vez, o historiador italiano Ginzburg, considera que o fio do relato “ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade” (2007, p.7). Para ele, a condição de distanciamento entre o mito e a história pode estar apenas em nível de aparência e interessa observar o princípio de realidade radicado na base e origem das narrativas míticas e históricas. Ginzburg teve papel importante na liberação dos documentos do Tribunal do Santo Ofício, a partir de uma carta enviada ao Vaticano solicitando o direito de análise.

Debruçando-se sobre as informações e relatos encontrados, o historiador criou o chamado “paradigma indiciário”, usando de uma escrita que, segundo Bonaldo (2011), envolve o leitor em uma trama de evidências, contradições, possibilidades, leituras e versões de um objeto. Esse modo de escrita não pretende construir a história da mentalidade de uma época, mas ocupa-se de descortinar pequenos detalhes. De acordo com Bonaldo, “O ‘paradigma indiciário’ foi na verdade uma proposta de método investigativo centrado nos pormenores, nos resíduos, nos rastros mais tímidos, considerados reveladores” (2011, p. 10).

No lugar de definir uma verdade, Carlo Ginzburg expõe as dificuldades em trabalhar com o registro do passado e a reconstrução da história, usando um método para reiterar a importância do feito, ressaltando o valor de buscar pistas e rastros que

conduzam ao entendimento. Para Bonaldo, as vozes da narrativa de Ginzburg “admitem a dúvida, problematizam os temas, informam os caminhos abandonados, explicitam a incerteza pela exposição de hipóteses, conferindo ao relato um tom de enigma” (BONALDO, 2011, p. 10). Deste modo, o historiador aproxima-se da dimensão literária, cujo objetivo também corresponde a retratar alguma forma de realidade. Assim,

É munido dessa ideia de provar que o historiador, seguindo os fios e os rastros que o ligam ao passado — através, por que não, do paradigma indiciário, fruto do conhecimento erudito das fontes primárias —, torna-se capaz de construir representações aproximadas da verdade. E, se a história parece mesmo possuir uma dimensão literária inescapável, deve-se não ignorá-la, mas levá-la a sério e trabalhá-la, jogando para o íntimo da pesquisa (e de sua exposição) as tensões entre narração e documentação. (BONALDO, 2011, p. 11).

A inter-relação entre Literatura e história (ficção e não-ficção) tem sido discutida tanto no campo da Literatura, quanto da história, chamando a atenção para o fato de que as memórias e experiências estão direta e intimamente imbricadas na materialização de um texto. Desse modo, ao recorrer ao conteúdo registrado na memória e dele servir-se para produzir um texto pretensamente referencial, o sujeito produz uma espécie de refração¹ ou até birrefringência² de modos de narrativa, contornos estilísticos de fractais³ de realidade. Essa perspectiva coaduna com o entendimento de Maia (2012, p. 83), para quem “a arte, além de um fazer, um saber e uma expressão, é, sobretudo, criação evocativa da memória do sujeito”. Neste estudo sobre xilogravuras e *ethos* artístico, a autora concebe a evocação de memórias e experiências para construir a obra como uma atitude não apenas de espelhamento ou de reprodução simples e objetiva. Segundo Maia,

A imagem que o artista produz é atravessada por suas escolhas e seus modos de ver o mundo, seu *ethos*, sua *héxis*, sua trajetória, sua rede de amizade, parentesco, suas redes de socialização num determinado circuito espacial, a cidade onde nasceu, as cidades que conheceu; enfim, sua cultura e seu estar no mundo. Sendo assim, o *ethos* constitui uma relação de contiguidade entre o mundo representado e a enunciação que o carrega. A ideia de *ethos* recusa qualquer corte entre o texto e o corpo (Maingueneau, 1995, p. 143), ou seja, não há dissociação completa possível entre o artista e a imagem que ele produz. (2012, p. 88).

¹Modificação da forma ou da direção de uma onda que, passando através de uma interface que separa dois meios, tem, em cada um deles, diferente velocidade de propagação.

² Dupla refração.

³ Um fractal é uma forma geométrica, de aspecto irregular ou fragmentado, que pode ser subdividida indefinidamente em partes, as quais, de certo modo, são cópias reduzidas do todo. No contexto do texto tem-se que as narrativas, independentemente de seu gênero, correspondem a cópias reduzidas, a representações metafóricas e metonímicas que afetam e são afetadas pela realidade.

Essas escolhas nem sempre são conscientes ou discerníveis – o que se agrava mais ainda na contemporaneidade, pois as relações entre verdadeiro, falso e fictício mostram-se significativamente mais tênues do que para os historiadores oitocentistas. Nesse sentido, considerar a relação entre as formas narrativas ficcionais e históricas constitui-se em “uma contenda pela representação da realidade” matizada por “um conflito feito de desafios, empréstimos recíprocos, hibridismos” (GINZBURG, 2007).

Torna-se necessário, assim, repensar o modo pelo qual a história tradicionalmente se constitui: fundada sob uma visão de tempo único, contínuo, evolutivo, progressista. Nesse viés histórico tradicional, apesar da possível supressão ou relevo dado a algum fato, ocorre um fechamento – uma vez contada a história, não há muito mais a se descobrir ou estudar, pois o hermetismo impede a circulação de outros dados significativos. Disto decorre sua transformação em “uma alegoria fantasmagórica, uma ruína do futuro. A História vista desse prisma transforma o passado em algo morto, acabado” (SABINO MARTINS, 2013, p. 2).

Trazendo essa discussão para o escopo deste estudo, vale ponderar que, pelo viés do tempo vetorial, a história de Rondônia desencadeou-se em função do cultivo/extração/exportação da borracha nos dois grandes ciclos e ao concomitante “progresso” proporcionado pela construção de uma ferrovia em meio à floresta. Contudo, diante dessas “evidências” históricas, dois questionamentos despontam: “Esta é toda a verdade sobre a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré? É mister dos historiadores a busca pela verdade pelo passado tal como aconteceu ou propor possibilidades, análises?” (SABINO MARTINS, 2013, p. 2).

Na perspectiva linear, enraizada na tradição positivista e alicerçada na busca/determinação da verdade, o presente resulta diretamente do passado e a ideia de avanço relaciona-se à perspectiva de progresso, desconsiderando-se a diversidade sociocultural. Nessa dinâmica, a compreensão do tempo histórico evolutivo e retilíneo resulta da percepção da sociedade moderna ocidental progressista, fundada sob a égide das grandes navegações, bem como da ilusão alimentada pelo sujeito, segundo a qual a consciência histórica seria capaz de lhe restituir o passado. Segundo Foucault,

A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia – sob a forma da consciência histórica –, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas a

distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada. (2008, p. 14).

A despeito dessa pressuposição, observa-se não um avanço contínuo, um vetor ou flecha apontada para frente, mas um tempo histórico como criação, opção de quem conta o fato, e, portanto, impossibilitado de ser a explicação externa do ocorrido. Pragmaticamente, são vistas rupturas, bifurcações, caminhos diversos e alternativos; a história dos vencedores e dos vencidos, as diferentes possibilidades desencadeadas por cada evento factual. Esta mudança de foco torna imperativa a busca por outras identidades e documentos condutores de diálogos entre passado e presente, pois a história não é feita apenas dos grandes acontecimentos, como fez parecer a história linear, na qual a própria percepção temporal varia conforme o grau de contato com a ideia retilínea de projeção e avanço experimentada pelos indivíduos. Nesse sentido,

[...] o presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, “estabelecendo uma concepção do presente como o ‘tempo do agora’”. (BHABHA, 1998, p. 23).

Levando isso em consideração, há que se tomar Rondônia como um espaço aberto às continuidades, descontinuidades, à dispersão: constituído de maneira não hierarquizada ou com princípios fixos, mas nas constantes tensões entre povos e culturas que ora disputavam entre si o domínio territorial, ora procuravam encontrar conexões nas diferenças e particularidades tendo em vista a estabilização. Destarte, o olhar sobre os fatos históricos mais repetidos revela que “o conhecimento e o saber dão direito às terras prometidas supostamente de ‘ninguém’, à divisão do mundo, ao heroísmo dos exploradores, à diversidade cultural, à alteridade, ao racismo” (BONNICI, 2009, p. 258).

No emaranhado discursivo, constata-se uma história não contínua – e um exemplo de dispersão se evidencia nos relatos acerca da localidade conhecida como “Barbadian Town” ou “Alto do Bode”, na cidade de Porto Velho. A fim de fomentar o projeto de construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré, doravante E.F.M.M., foram atraídos trabalhadores de diversas nacionalidades, parte dos quais proveio de uma ex-colônia inglesa, a Ilha Caribenha Barbados. Quando a obra findou, muitos

barbadianos permaneceram morando no espaço posteriormente definido como Porto Velho e, nessa conjuntura, surgiram os relatos visando explicar a origem do nome, conforme pode ser visualizado no excerto a seguir:

Há divergência da origem do nome “Alto do Bode”. No dizer de Hugo Ferreira: “O odor forte da raça negra e altura do lugar inspiraram o nome *Alto do Bode*”. Descendentes dos imigrantes do Caribe, como é o caso da professora universitária, Berenice Eliza Johnson, nascida no bairro e onde viveu grande parte da sua infância contradiz a versão de Hugo Ferreira. Ela afirma: “O que ocorreu é que o local era realmente alto, mas os nordestinos que moravam na vila, não entendiam o inglês barbadiano, mantido como idioma oficial. Daí passaram a chamar as conversas de berreiro, barulho dos bodes. Então surgiu Alto do Bode”.

Refere-se Hélio Fonseca: “Barbadian Town era o reino das lavadeiras, das costureiras e das cozinheiras. Talvez devido a essa humildade não tenha figurado na primeira planta da futura cidade de Porto Velho, existente na Capitania do Porto. Nela constam sete ou oito ruas, com os nomes estrangeiros dos construtores, mas sem deixar de homenagear os engenheiros brasileiros aqui mortos pela malária durante os trabalhos da Comissão Morsing, em 1873. (BORZACOV, 2007, p. 98-9).

Na perspectiva de uma história não linear, todas as narrativas podem ter correspondido a realidades alternativas, cada qual enfatizando um olhar, percepção, ou interpretação do ocorrido naquele tempo irrecuperável enquanto fato. Nesse processo, a investigação histórica se assemelha a um manusear de bonecas russas Matryoska, tantas as formas embutidas sob uma aparência pretensamente única, sólida, homogênea.

As várias narrativas correspondem ao que Mignolo (2003) denomina pensamento liminar, o qual corresponde ao embate travado entre a perspectiva eurocêntrica, oficial e global e entre os saberes locais constituídos a partir das vivências e experiências dos povos, mas considerados como subalternos e inválidos por um discurso que pretende oficializar e instaurar o poder pela imposição do saber. Como exemplo desse embate, segue um trecho da obra *Porto Velho: 100 anos de história*, no qual a autora explica a origem do nome Porto Velho, atribuído à capital rondoniense. Para tanto, Borzacov recorre a documentos oficiais (da Comissão Morsing) e confronta com a explicação conferida pela boca do povo, chegando à conclusão de que esta não é lógica, sendo a versão oficial “mais natural”. Segue o trecho:

Refiro-me agora a palavra Ponto Velho. Ao escrever sobre o traçado da linha férrea, Ernesto Mattoso, membro e secretário da Comissão Morsing, em 1833, cita o parecer nº 24, referente ao exame dos trabalhos executados, na ferrovia: “Verificou a comissão de estudos, o traçado da linha, corrido pela empresa Collins, desde Santo Antônio até a cachoeira do Caldeirão do Inferno, na extensão de 106 quilômetros, e correu uma linha entre Santo Antônio, de rio abaixo, e Ponto Velho, de cerca de 6 quilômetros, sendo este

último ponto julgado preferível para a estação inicial por apresentar melhores condições de porto...” E mais adiante, Ernesto Mattoso torna a repetir a expressão Ponto Velho: *“Desde o novo ponto inicial adotado (em Ponto Velho) até Guajará-Mirim, de cerca de 361 quilômetros”*. Alguns historiadores afirmam que essa expressão Ponto Velho seria a casa de um cidadão idoso, chamado Pimentel, que tinha um pequeno sítio; para outros, o sítio pertencia a José da Costa Crespo e existia apenas uma palhoça abandonada. A explicação é criativa, mas fere a lógica. Se fosse ponto de tradição, se correta, não teria sido transformada em porto. Tudo leva a crer ser verdadeira a explicação de que, os ingleses e norte-americanos, ao chegarem à região, tendo dificuldade na pronúncia Ponto, exclamavam Porto (as pessoas de língua inglesa, carregam nos erres). Essa parece ser a explicação mais natural da origem do nome Porto Velho. (BORZACOV, 2007, p. 21).

Ainda que pretensamente crítica, a análise operada por Borzacov traz em seu bojo um imaginário de colonização eurocêntrica, o qual confere credibilidade ao que representa o pensamento do colonizador. A naturalização de uma versão e a ilogicidade de outra apontam para aquilo que Mignolo (2003) definiu como sendo um espaço de colonização epistemológica, radicada na instauração da diferença colonial, que por sua vez

[...] é o espaço onde emerge a colonialidade do poder. A diferença colonial é o espaço onde as histórias globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta. (MIGNOLO, 2003, p. 10).

Assim como Borzacov, Gomes (2012) recusa a versão segundo a qual haveria um velho de nome Pimentel em uma palhoça à beira do rio, do que adviria o nome “Porto do Velho” e, posteriormente, “Porto Velho”. Segundo Gomes,

Essa afirmação não tem qualquer sustentação histórica, inclusive, alguns “historiadores” ainda cometem o absurdo de afirmar que a figura do “Velho Pimentel” é lendária. Muitos seringueiros caçadores, comerciantes, pescadores, com nomes de Raimundo, João e Severino se instalaram nas margens do madeira na localidade que viria a ser um dia a capital do nosso Estado, se houve um Pimentel, com certeza ele teria vários vizinhos com importância na ocupação da localidade. (2012, p. 122-3).

Cada modo de contar a história constitui um regime de verdade, cujo objetivo é instituir o mito da origem: recuperável via reversão cronológica e tangível pela vetorização da história e orientação dos fatos em um mesmo sentido, direção e intensidade. Dessa pretensão de instaurar uma discursividade (pela originalidade) resulta a ilusão, correspondente a um lugar de interpretação, em meio a outros (ORLANDI, 1996). Da ilusão, advém a dificuldade em conviver com a contradição ou a diferença – constituidora dos fatos, eventos e personagens da história – e o empenho na busca pela verdade mais legítima, a explicação mais lógica ou a

abordagem mais correta se redobra e faz esquecer que os componentes de um vetor dependem do sistema de coordenadas usado para descrevê-lo.

Para escapar dessa armadilha, de acordo com White (1994), é necessário o desvencilhamento do senso histórico e o mergulho no imprevisível – e uma das possibilidades está no trabalho com a arte na história, pois enquanto o historiador registra dados correspondentes aos detalhes extratextuais, o romancista, pelo viés da imaginação e os usos figurativos da linguagem, representa indiretamente a realidade. Assim, segundo White:

O que nos deveria interessar na discussão da 'Literatura do fato' ou, como preferi chamar, das 'ficções da representação factual', é o grau em que o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente. Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. (1994, p. 137).

Segundo White (1994), os limites entre ficção e não-ficção são porosos, difíceis de definir e causadores de dúvidas sobre o caráter historiográfico ou ficcional de certos textos. Isso ocorre porque ambos os escritores (historiador ou ficcionista) pretendem “oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’” (WHITE, 1994, p. 138) e embora o romancista use técnicas diferenciadas e mobilize recursos de figuração de linguagem, a imagem de realidade por ele construída pertence “a algum domínio da experiência humana que não é menos ‘real’ que o referido pelo historiador” (WHITE, 1994, p. 138).

Sobre isto interessa observar um trecho da obra *Enganos da nossa história*, publicada em 2007 por Cândido da Silva que contrapõe informações e dados sobre a história de Rondônia a outros documentos históricos, argumentando: “Na história de Rondônia, a maioria das informações começam sempre assim: Dizem, contam, falam, ‘pessoas que o conheceram’ e, quando indagados (*sic*), o informante nunca sabe a origem ou o autor do enunciado” (2007, p. 154).

Diante dessa instabilidade, a identificação subjetiva perpassa a identificação com o espaço ocupado, elástico e fluído por bastante tempo, primeiro pela alternância entre os domínios hispânico ou português, depois pela oscilação no mapeamento da espacialidade brasileira, pertencendo aos estados do Amazonas e Mato Grosso. Além das decisões políticas e de marcações de limites, a prática do povoamento resultou em contatos, atritos, conflitos, fusão de povos, nacionalidades, culturas – com tudo de positivo e de problemático nisso implicado. Esta heterogeneidade não se restringiu aos primeiros momentos de ocupação e povoamento em função da construção da

E.F.M.M, mas estendeu-se às outras ondas de imigração - a maior delas ocorrida já na segunda metade do século XX, quando o Presidente Médici, por meio do Decreto-Lei número 1106, de 16 de julho de 1970, instituiu o Plano de Integração Nacional – PIN, tendo em vista preencher os vazios demográficos do país.

Naquela época, o nordeste brasileiro havia sido assolado por grandes secas e muitos nordestinos receberam incentivos à imigração para a região norte. O governo valia-se de lemas como “integrar para não entregar” e “uma terra sem homens para homens sem terra” produzindo sentimentos de integração, preservação do território, delimitação de fronteiras e defesa da pátria, os quais contribuíram também para a construção da identidade nacional. Com essa atitude “o governo foi capaz de mobilizar o sentimento nacionalista, neutralizando a esquerda nacionalista ao mesmo tempo em que permanecia basicamente cosmopolita no seu caráter, já que inclusive essa colonização da Amazônia implicaria numa maciça participação estrangeira” (VELHO, 1975, p. 213). Como consequência, após os movimentos migratórios iniciais decorrentes dos ciclos da borracha, a década de 1970 trouxe com ela um significativo aumento populacional para a região. De acordo com Oliveira,

O terceiro período migratório iniciou-se com a abertura da BR 364 e, a partir de 1970 com a implantação de projetos oficiais de colonização pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA ocasionou o maior movimento migratório de famílias com destino às terras de Rondônia, em sua maioria procedentes das regiões Sul, Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste do país elevando a população residente no Território Federal de Rondônia, de 11.064 habitantes, em 1970, para 491.069 habitantes, em 1980; e a 1.132.692 habitantes, em 1991. (2005, p. 75).

Considerando toda essa dinâmica de ocupação, povoamento e exploração de Rondônia, Teixeira & Fonseca (2003), em prefácio à obra *História Regional (Rondônia)*, explicitam sobre o conteúdo e a abordagem dialética por eles escolhida no intuito de dar voz não só aos “grandes personagens”, mas de mostrar a dinâmica da conquista e colonização sofrida pela população nativa. Os autores apontam a problemática do termo ‘regional’ quando este mantém relação com o atual Estado de Rondônia e explicam que

[...] certamente, Rondônia como espaço, é uma construção de determinados agentes históricos. Destarte acompanhamos a construção de uma determinada identidade geopolítica, a partir do ponto de vista do colonialismo português. À área dos rios Madeira, Mamoré e Guaporé é atribuída uma certa unidade em face do papel que desempenhou na conquista de parte das regiões Norte e Centro-Oeste. Contudo, os fenômenos históricos que ali se passaram extrapolaram, em sua dinamicidade, as fronteiras e limites estabelecidos pelo Estado. Dessa forma, procuramos perceber o processo histórico em Rondônia sem perder de vista sua conexão mais global.

(TEIXEIRA & FONSECA, 2003, p. IX).

Recentemente novos inchaços ocorreram na capital Porto Velho, em função das obras de implantação de duas grandes hidrelétricas no Rio Madeira – as usinas de Santo Antônio e Girau, cuja construção teve início no ano de 2004, com previsão de conclusão em 2016. Além disso, dadas às fragilidades das fronteiras do país, muitos imigrantes haitianos destinaram-se para Rondônia almejando trabalho e melhores condições de vida.

Essa instabilidade de constituição do espaço e de organização social se refletiu não só nos textos escritos para serem documentais ou históricos, mas também nos ficcionais. Uma análise geral das obras escritas e difundidas no Estado revela uma tendência ao retrato da realidade, um misto de história enquanto registro e de ficção como interpretação. Ademais, o constante processo de formação cultural e identitária afeta as produções culturais e literárias, as quais buscam retratar e definir o tipo e a cor local, delimitando, assim, os contornos simbólicos de um espaço caracterizado, desde o princípio, pela miscigenação.

Decorre disto, portanto, a necessidade de problematizar a emergência de Rondônia, antes de mais nada, como espaço instável e não delimitado geograficamente, depois a modelagem enquanto território e, posteriormente, a instituição como Estado da federação. Tudo isto envolto em tensões e articulações sociais, culturais, políticas e ideológicas, naturais a todo processo de colonização.

1.2 Nos rastros da Estrada de Ferro, uma imprensa e um Estado

Os espaços geográficos, quando impactados pela intervenção humana, adaptam-se aos modelos de crenças, costumes, ou outros hábitos e práticas aceitos, compartilhados e perenizados. Por conseguinte, a transformação espacial resulta da ação histórica do homem, o qual possui particularidades e diferenciais em relação a outras espécies – sendo notável o pensamento organizado, a possibilidade de comunicação articulada, o controle e manipulação de elementos e a capacidade de falar de si, de sentimentos, emoções e experiências.

Como em toda história de ocupação geográfica e construção histórica, as ações promovidas pelos homens impactaram o espaço de Rondônia imprimindo as tensões vividas em rastros deixados nos registros imagéticos, documentais, notariais,

jornalísticos. Uma história nebulosa, talvez como todas, e pouco tratada na maioria dos manuais de história do Brasil – em parte dada à recente condição de Estado da federação, em parte aos poucos registros encontrados e a má preservação da história e memória. Muitos documentos capazes de permitir a recomposição da história de Rondônia fazem parte de acervos em outras partes do Brasil e até do mundo – em função da forte influência estrangeira no processo de ocupação, povoamento e exploração da área.

Nessa busca pelos rastros, vale atentar-se ao fato de que em Rondônia o jornalismo exerceu papel importante – iniciado a partir das chamadas publicadas em periódicos americanos e europeus direcionados a trabalhadores interessados em se juntar ao empreendimento da construção da E.F.M.M., cujo objetivo era atender ao Tratado de Petrópolis, firmado entre Brasil e Bolívia no início do século XX, quando os problemas de domínio político e ocupação efetiva do território ainda não haviam sido resolvidos.

Naquela época, o atual estado do Acre era zona pertencente à Bolívia, contudo, os seringalistas brasileiros ocupavam o território, criando um problema entre as duas nações – a terra era boliviana, mas a população brasileira. Diante de um princípio de confronto as autoridades de La Paz enviaram tropas, as quais foram derrotadas pelos residentes brasileiros e, em seguida, o exército tomou a região.

Nesse embate, a Bolívia, sem condições de entrar em conflito, assinou o Tratado de Petrópolis em 17 de novembro de 1903 – pelo qual se projetava a “reativação do projeto Madeira-Mamoré, que permitiria que a borracha descesse o rio Madeira de trem, transpondo suas dezenove cachoeiras, e seguisse pelo Amazonas em navios a vapor até o Atlântico e, dali, para a Europa e Estados Unidos” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 96), além de incorporar o Acre ao território brasileiro mediante pagamento de indenização à Bolívia no valor de dois milhões de libras esterlinas, e permuta de uma área de 3.164 km, na fronteira do Mato Grosso.

Pelo Tratado de Petrópolis passou a ser exclusivamente brasileira a obrigação de construir a E.F.M.M, garantindo o escoamento da produção boliviana pelo oceano Atlântico (conforme prometido quando a Bolívia entrou como garantidora do empréstimo em Londres). Assim, para garantir a construção da ferrovia, o governo brasileiro abriu concorrência pública, a qual foi vencida pelo engenheiro Joaquim Catramby.

A empresa americana *May, Jekill & Randolph* iniciou os trabalhos em 1907 e a

Madeira – Mamoré *Railway Company* – fundada em 02 de agosto de 1907 em Portland (EUA), por Percival Farquhar – concluiu a obra em 01 de agosto de 1912. Por meio de anúncio publicado no *Engineering News*, um jornal americano voltado à engenharia, os trabalhadores foram atraídos para se incorporar à empreitada esperando encontrar a “terra prometida” e o “mito do eldorado”⁴. O anúncio destinava-se a engenheiros ferroviários com experiência mínima de um ano nos trópicos; porém, a maioria dos candidatos não tinha nenhum conhecimento e, muitos deles, nunca retornaram a sua pátria. O grande atrativo para atender ao anúncio era o pagamento, pois, de acordo com Neeleman & Neeleman, “o salário variava de 125 dólares a 250 dólares por mês em ouro americano, enquanto em Nova York se recebiam em média 75 dólares por mês” (2011, p. 98).

Embora a obra tenha iniciado em 1907, desde 1861 a ideia de construir uma ferrovia era alimentada pelo general boliviano Quentin Quevedo e pelo engenheiro brasileiro João Martins da Silva Coutinho. Desta intenção, decorreu o primeiro acordo entre Bolívia e Brasil, assegurando o acesso de embarcações bolivianas a rios brasileiros. Em 27 de março de 1867, foi assinado o “Tratado de Amizade, Limites, Navegação, Comércio e Extradicação” e, por meio dele, o Brasil concedia à “Bolívia a liberdade de navegação nos rios, que, correndo pelo território brasileiro, vão desembocar no oceano” (CÂNDIDO DA SILVA, 2007, p. 55). Em 1867, a Comissão Keller, sob a liderança do engenheiro alemão Franz Keller, realizou estudos sobre a possibilidade de ligar o rio Madeira a Guajará-Mirim, permitindo a saída de produtos bolivianos pelo Oceano Atlântico. Keller, de acordo com Menezes,

[...] apresentou ao governo imperial do Brasil três opções: canalização dos rios Madeira e Mamoré, cujos trabalhos importavam em vinte e hum mil contos de réis, inclusive com a construção de comportas como foi feito no canal do Panamá; uma ferrovia entre Santo Antônio do Madeira e um ponto no rio Mamoré, fronteiro à povoação boliviana que maiores quantidades de produtos tivesse a ser transportados. A povoação de Esperidião Marques (Guajará Mirim) foi a escolhida. Esses serviços poderiam ser feitos por nove mil contos de réis. E a terceira opção seria a construção, por cinco mil e setecentos contos de réis, de uma rodovia macadamizada, pelo mesmo traçado da ferrovia, ou seja contornando os rios Madeira e Mamoré. Todo o transporte teria que ser fluvial e o afastamento para terrenos mais centrais oneraria consideravelmente a obra. (MENEZES, 2001, p. 51).

A partir dos estudos de Keller, em 1868 o coronel americano George Earl Church obteve a concessão do governo boliviano para criar a *National Bolivian Navigation Company*. Church era um engenheiro ferroviário designado como

⁴O *El dorado* é uma antiga lenda que os índios contavam aos espanhóis na época da colonização das Américas.

correspondente do *New York Herald*, no México, no período de 1866 a 1867, quando conheceu a América do Sul. Antes disso, havia desenvolvido uma estrada de ferro em Nova Jersey, além de ter dirigido a locação de outra na Argentina. Havendo sido incorporado às tropas americanas na Guerra da Secessão, atingiu o posto de Coronel. Ao chegar à Bolívia, Church pretendia canalizar o trecho de cachoeiras; porém, dadas as dificuldades em obter financiamento, um ano depois retornou com nova proposta na qual o governo boliviano garantiria a obtenção de fundos em Londres.

Assim, em fins de 1869, o contrato inicial modificou-se para a construção de uma ferrovia ao longo das corredeiras, sob a autorização e garantia do governo boliviano com a contração de um empréstimo de milhões de libras a juros de no máximo oito por cento. Em 20 de abril de 1870, Church conseguiu a autorização do Brasil para a construção da ferrovia, sob algumas exigências como a renomeação da companhia para *Madeira and Mamoré Railway* e o início da construção ligando Santo Antônio a Guajará-Mirim em até dois anos, com término em, no máximo, sete. Tendo em vista o grande número de operários necessários, Church fez campanhas em jornais de todo o mundo, convocando trabalhadores e prometendo grandes conquistas e rendimentos. De acordo com Townes,

[...] desde os tempos do coronel George Earl Church, o norte-americano herói da Guerra da Secessão que a Bolívia havia contratado para construir a Madeira-Mamoré, que a imprensa tem relação íntima com a história de Rondônia. Church usou os jornais da Filadélfia, de Nova York etc. para atrair trabalhadores desempregados para cá, no início das obras em meados do século 19 (*sic*), dizendo que aqui era o paraíso terrestre e a fertilidade da terra e o ouro aqui abundante fariam empalidecer as riquezas naturais da Califórnia e da Austrália. (2007, n.p.).

Os problemas não se resumiram ao levantamento de fundos, obtenção das licenças para construir ou dificuldades em conseguir mão de obra: após dez meses, nenhum metro de trilho havia sido assentado. Diante dos problemas e das perdas advindas do investimento fracassado, a *Public Works* solicitou indenização. O drama daquele momento foi assim apresentado no documentário *Ferrovia Madeira-Mamoré*:

O pesadelo começa no dia 6 de julho de 1872 quando chega a Santo Antônio um grupo de 25 engenheiros da *Public Works*. Os ingleses trazem equipamentos e material para assentar 36 km de trilhos, mas logo são atacados pela malária, pela varíola, pelos índios. É um mundo estranho que mata os intrusos. O calor e a umidade da floresta sem fim. Os mosquitos, os infernais e invencíveis mosquitos. Cachoeiras tragando barcos com tripulações inteiras. Em dez meses os ingleses da *Public Works* abandonam Santo Antônio sem assentar um único metro de trilho. Em Londres, há pânico na bolsa de valores. A empreiteira pede indenização alegando em juízo que a região das cachoeiras do Madeira é uma zona de podridão, 'um antro de podridão onde os homens morrem como moscas porque o traçado da estrada corta região de pântanos e rochas e na qual, mesmo dispondo-se de todo o

dinheiro do mundo e de metade de sua população seria impossível construir a ferrovia.⁵

Enquanto corria a lide no fórum londrino, Church ainda contratou duas empreiteiras para a obra. A construtora americana *Dorsay & Caldwell* assumiu o compromisso de assentar 15 km de trilhos sem receber pagamento, fazendo uso do material abandonado pela *Public Works*, enquanto o processo corria na justiça. Contudo, após a primeira morte, a comitiva regressou aos Estados Unidos. Em função disso, em 1878, a firma norte-americana *P&T Collins* assumiu o compromisso de dar seguimento à obra e transportou mais de setecentas toneladas de cargas até Santo Antônio. Após o período de um ano, os resultados conseguidos pela empresa correspondiam a pouco mais de cem quilômetros de projeto definitivo locado, quarenta quilômetros de faixa desmatada, onze quilômetros de terraplenagem prontos, nove pontilhões de madeira medindo 443m no total. Entretanto, apesar dos gastos que superavam os quinhentos mil dólares, nenhum quilômetro de ferrovia havia sido assentado.

Em 04 de julho de 1878, em festejo alusivo ao *Independence Day*, a primeira locomotiva, Coronel Church, trafejou em um trecho de três quilômetros de extensão, dos quais apenas 800 metros eram definitivos. Pouco tempo mais tarde, em 19 de agosto de 1879, a *P&T Collins* paralisou oficialmente as obras da ferrovia, pelos mesmos motivos que levaram a *Public Works* ao abandono do projeto.

Com a retomada da construção, o espaço hoje reconhecido como capital do Estado de Rondônia (Porto Velho) passou a ser colonizado. Devido às demandas, a cidade foi sendo construída e ampliada e, em 1908, como as doenças tropicais e mortes causadas por elas eram muitas, construiu-se o Hospital da Candelária – causando boa impressão ao sanitarista Oswaldo Cruz na sua visita de inspeção à região e mostrando-se referência no tratamento de doenças tropicais. De acordo com Neeleman & Neeleman “às vezes até trezentos homens estavam simultaneamente internados no hospital da Candelária, e por isso entre sete e dez médicos e oito enfermeiros tinham ali emprego fixo” (2011, p. 168).

Outro impulsionador do povoamento de Rondônia foi o Engenheiro Militar Cândido Mariano da Silva Rondon (Marechal Rondon) e sua expedição à região, entre 1907 e 1915, tendo em vista instalar as Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas. Assim, os subciclos ferroviário e telegráfico, gerados em função

⁵ Transcrição de um trecho do documentário “Ferrovia Madeira-Mamoré”, disponibilizado no *You Tube*.

da E.F.M.M. e das Estações Telegráficas da Comissão Rondon, atraíram povoadores para Rondônia – migrantes de várias regiões brasileiras e imigrantes de outros países, os quais se fixaram e formaram núcleos urbanos.

Em 1912, o grupo Farquhar levou o “cravo de ouro” para Guajará-Mirim e a ferrovia passou a funcionar em sua capacidade máxima, tendo exportado “mais de 30 milhões de dólares em borracha (o equivalente a meio bilhão de dólares em dinheiro de hoje). Em 1913, a Madeira-Mamoré viveu seu apogeu” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 99). Depois de tantas dificuldades, a epopeia teria seu momento de comemoração – mesmo sem as presenças de Farquhar e do então presidente do Brasil, Marechal Hermes da Fonseca, os festejos da inauguração ocorreram e,

[...] entre discursos, aplausos, risos e lágrimas, os donos do consórcio construtor, todos norte-americanos, dirigiram-se a um ponto da ferrovia para cumprir um ritual muito utilizado na construção de vias férreas nos EUA: colocar, simbolicamente, um prego de ouro no último dormente. O chamado “cravo de ouro” era indispensável e a inauguração só seria inauguração se fosse cravado no último dormente aquele prego de ouro. E isto ocorreu naquela manhã do dia 1º de agosto de 1912. Afinal, a Madeira-Mamoré era a primeira estrada de ferro construída fora dos EUA com tecnologia, recursos humanos e equipamento, completamente norte-americanos. Era, portanto, motivo de orgulho nacional americano, pois. Por isso, os empreiteiros Robert H. May, Arthur B. Jekyll e John Randolph, proprietários do consórcio May, Jekyll & Randolph estavam muito felizes. Mas precisavam de um efeito simbólico humano. Um operário, para juntamente com a esposa de Robert H. May, cravar o prego, ou pregar o cravo de ouro. (MATIAS, 2012, n.p.)

Contudo, em 1914 veio o declínio quando o “Canal do Panamá entrou em operação, tornando os portos chilenos muito mais acessíveis, disponíveis para a Bolívia, cujos produtos podiam agora alcançar o Atlântico sem ter de atravessar a Amazônia brasileira” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 99). O contrabando de sementes de seringueira para a Inglaterra por um médico britânico em 1876 agravou a situação, pois a introdução dos seringais nas Índias Orientais deu-se “em condições tão boas que a borracha é extraída por homens dispostos a trabalhar por cerca de 2% do que ganham os seringueiros da Amazônia” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 99).

Para dificultar a situação da empresa de Farquhar, o mundo entrou em guerra no ano de 1914, causando depressão financeira das nações e, por extensão, das instituições bancárias de financiamento – e nos empreendimentos administrados por Farquhar no Brasil. No mesmo ano de inauguração da E.F.M.M., Farquhar entrou em falência. Conforme Cândido da Silva,

Diante da situação falimentar de Farquhar, os investidores reunidos nos Estados Unidos, nomearam W. Cameron Forbes, como interventor em

substituição a Percival Farquhar, chegando-se finalmente à conclusão de que Farquhar ao criar a empresa “Madeira-Mamoré Railway Co.”, em 1905, utilizou-se de recursos dos investidores ingleses tornando as empresas “Port of Pará” e Brazilian Railway acionistas da “Madeira-Mamoré Railway Company.” (2007, p. 58).

Ao mesmo tempo em que a obra era executada, surgia o primeiro jornal escrito e publicado em Rondônia – redigido em inglês, dado o grande número de trabalhadores americanos, além dos investimentos e da administração da obra também serem oriundos dos Estados Unidos. O objetivo declarado do *The Porto Velho Times*, depois sucedido pelo *The Porto Velho Marconigram*, “era informar o progresso da ferrovia aos trabalhadores e também lhes oferecer entretenimento” (NEELEMEN & NEELEMEN, 2011, p. 108). A única página do *The Porto Velho Times* conhecida nos dias de hoje está disponível no C.D.H.R.⁶, em cópia xerografada. A data é de 04 de julho de 1909, e, embora aparente datar de 1609, é provável que tenha ocorrido um problema de colocação dos tipos móveis.

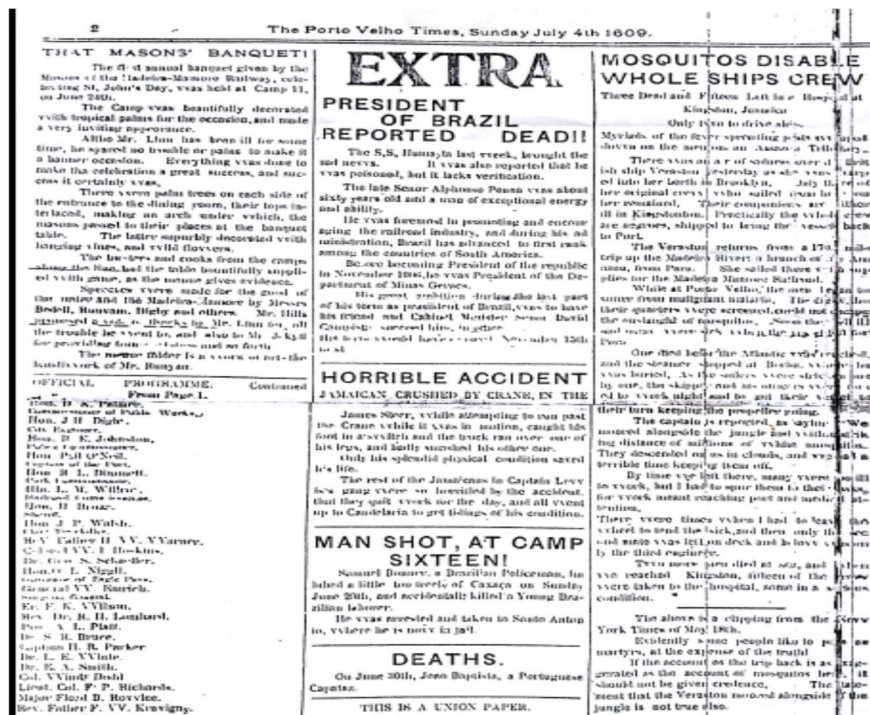


Figura 1: Cópia de página do Jornal *The Porto Velho Times*, 04 de julho de 1909.
Fonte: Foto da autora, original do Centro de Documentação Histórica de Porto Velho (RO).

O erro tipográfico na escrita do ano pode ser resultado do que Kravigny, editor após doença do anterior, explicou mais tarde em seu livro *The Jungle Route*, publicado em 1940 e reproduzido por Neeleman & Neeleman, conforme pode ser visto a seguir:

⁶ O C.D.H.R. funciona sob a direção da professora Maria de Nazaré Figueiredo da Silva, com a colaboração de outros funcionários, dentre os quais as professoras Suzana Elias dos Santos e Ednair Rodrigues do Nascimento – pessoas que atenciosamente disponibilizaram o acervo de jornal para a pesquisa.

Em Porto Velho havia um interesse particular pela comemoração do Dia da Independência nestas plagas longínquas, nesta floresta impenetrável onde o coração dos pioneiros americanos batia acelerado ao dar-se conta da distância da terra natal. Neste 4 de julho de 1909, inauguramos e publicamos pela primeira vez em forma impressa o *The Porto Velho Times*, que até então era datilografado. Agora ele chega ao correio como artigo de primeira classe. [...] Na véspera do dia 4, a esperança de que a edição final ficasse pronta no tempo previsto diminuiu, pois descobrimos que a prensa era francesa e ninguém tinha familiaridade com ela, nem mesmo eu, que conhecia apenas as prensas americanas. A dificuldade foi afinal superada: o mecânico-chefe desmontou a prensa para que prendêssemos o papel em sua mesa e depois a remontou. Alguns anos depois vi uma prensa semelhante e descobri que teria bastado uma leve pressão num determinado mecanismo, mas na época ocupamos um mecânico de locomotivas de Porto Velho durante horas. (KRAVIGNY, 1940 *apud* NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 111-2).

Além disso, nas primeiras décadas do século XX, ocorreram comemorações alusivas ao quatro de julho – Independência dos Estados Unidos – sendo várias delas noticiadas pelo *Alto Madeira*, o primeiro jornal escrito em português editado na cidade de Porto Velho. Essa memória diz respeito à “possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo [...] vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade” (BOSI, 1992, p. 15).

Com o desenvolvimento, criou-se, em 2 de junho de 1908, Santo Antônio do Alto Madeira, instalado como município apenas quatro anos mais tarde – quando surgiu também o jornal *Extremo Norte*. Antes dele, o periódico regional em circulação chamava-se *O Humaytaense* e havia sido fundado em 29 de agosto de 1891. Em Porto Velho, ainda distrito de Humaitá, o primeiro jornal, *The Porto Velho Times*, era impresso em inglês nos complexos da E.F.M.M.

Conforme Albuquerque “Depois do *The Porto Velho Times*, circularam, também produzidos pelos funcionários da construção da Madeira-Mamoré, o “*The Porto Velho Courier*” e o “*The Marconigram*”, este com algumas matérias em espanhol, inclusive seu dístico: *La vida sin Literatura e sin quinina es la muerte*” (2010, n.p.). Em *The Porto Velho Marconigram*, o entrelaçamento constante entre ficção e realidade era constante nos diversos segmentos do jornal, com vários textos identificados como literários pela sua diagramação ou forma poética. Independentemente do gênero textual ou do grau de referencialidade das produções publicadas, todas elas, por serem práticas discursivas, correspondiam a práticas sociais (FOUCAULT, 2008). Nesse sentido, tem-se constructos textuais que sofriam restrições e imposições emanadas da estrutura social, do mesmo modo em que se constituíam na própria condição de compreensão e de significação do mundo. De acordo com Foucault,

[...] o discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. (2008, p.91)

Desta perspectiva, depreende-se que as práticas discursivas ocorrem em diferentes instâncias mediadoras, sendo uma delas o jornal – um artefato simbólico da indústria cultural, demarcador das formas de entrada, enquadramento e referenciação de identidades. Esse suporte carrega em si a marca da interatividade e da mistura multimídia – ao lado da linguagem verbal está a fotografia, a infografia e toda sorte de linguagem passível de ser utilizada tendo o jornal como suporte. Nesse sentido, Anderson considera o jornal

[...] apenas uma ‘forma extrema’ do livro, um livro vendido em escala colossal, mas de popularidade efêmera. Será que podemos dizer: best-sellers por um dia? Mas a obsolescência do jornal no dia seguinte à sua edição [...] cria, e justamente por essa mesma razão, uma extraordinária cerimônia de massa: o consumo (a ‘criação de imagens’) quase totalmente simultâneo do jornal-como-ficção. [...] Ao mesmo tempo, o leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. (2008, p. 68).

Ao situar o jornal na vida cotidiana, colocando-o em relação de similitude com o livro, como se fosse um best-seller lido por centenas ou por milhares de pessoas em sua obsolescência programada, Anderson observa nessa ação o sentimento de pertença ao grupo, à comunidade de leitores repetindo a mesma ação quase simultaneamente. Em tempos de *Internet* as comunidades virtuais, os grupos *on line*, as redes sociais corroboram essa pertença a comunidades imaginadas, a grupos de identificação por similitude de ideias ou comportamentos.

Essa correlação possível entre gêneros, ou mesmo suportes textuais distintos, evidencia que todo texto emerge dentro de um universo de outros textos, com os quais dialoga e interage. Portanto, a intertextualidade não se configura um privilégio da contemporaneidade ou da Literatura em novos suportes – antes da rede mundial e da facilidade de acesso a variadas informações ou da construção colaborativa, a hipertextualidade existia de modos diferentes. Nesse sentido, pode-se afirmar que, ao assumir funções diversificadas, o jornal constituiu-se como rede social de vanguarda, pois, por meio dele, procuravam-se pessoas, trocavam-se informações, vendiam-se produtos. Embora o jornal situe-se no presente (e esta seja sua preocupação e a causa de sua obsolescência), a incorporação de textos de ordem

literária em sua formatação afeta a percepção do tempo, colocando em confronto modos distintos de percepção da vida. Neste sentido, o subcapítulo seguinte trata de detalhar como ocorre a tensão entre as categorias de espaço e tempo em produções da ordem jornalística ou da literária.

1.3 O tempo e o espaço nos entremeios da Literatura e do jornalismo

A fim de iniciar esta problematização, vale retomar o comentário tecido por Mia Couto por ocasião da morte de Garcia Márquez. Assim disse o autor: “Eu estranhamente senti que ele não morreu. É como se uma pessoa da dimensão dele, que fez aquela obra, que é uma obra eterna, transferisse a sua vida para a sua obra. Então eu acho que ele não morreu. A obra dele se colocou do lado da vida com tanta força que não tem fim” (MORAIS, 2014, n.p.). Com essas palavras, além da reverência, o autor evidenciou o motivo pelo qual os homens ocupam suas vidas escrevendo Literatura: para permanecer além do tempo. Sabe-se que, simbolicamente, a partir do momento em que os indivíduos medem, estimam e controlam o passar do tempo, dá-se a percepção da finitude. Nas palavras de Elias:

A sucessão irreversível dos anos representa, à maneira simbólica, a sequência irreversível dos acontecimentos, tanto naturais quanto sociais, e serve de meio de orientação dentro da grande continuidade móvel, natural e social. Numerados, os meses e dias do calendário passam então a representar estruturas recorrentes, no interior de um devir que não se repete. (1998, p. 10).

Além disso, esclarece o autor, em sociedades sem calendários ou representações simbólicas precisas para contar e retratar o tempo, os acontecimentos servem como quadro de referência e até mesmo a consciência de si como indivíduo único e desvinculado dos antepassados se altera. De acordo com Elias (1998, p. 11), nas sociedades sem controle do tempo é possível ouvir assertivas do tipo “quando construí esta casa...” serem proferidas em contextos nos quais o construtor foi algum antepassado do sujeito falante. Isso ocorre porque

[...] o conceito de tempo não remete nem ao ‘decalque’ conceitual de um fluxo objetivamente existente nem a uma forma de experiência comum à totalidade dos homens, e anterior a qualquer contato com o mundo. O tempo não se deixa guardar comodamente numa dessas gavetas conceituais onde ainda hoje se classificam, com toda a naturalidade, objetos desse tipo. (ELIAS, 1998, p. 11).

Segundo Elias (1998), mais que um conceito, o tempo age como força

coercitiva, de fora para dentro, como uma instituição disciplinadora a instituir os *habitus* sociais nos sujeitos e cujo “caráter varia conforme o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades” (ELIAS, 1998, p. 15). Por essa perspectiva, os relógios são constructos físicos humanos, mas integram-se a um mundo simbólico no qual o tempo passa a ser visto de acordo com a organização da própria sociedade. Essa força coercitiva “exerce uma pressão relativamente discreta, comedida, uniforme e desprovida de violência, mas que nem por isso se faz menos onipresente, e à qual é impossível escapar” (ELIAS, 1998, p.22). Ainda de acordo com Elias (1998) as sociedades reguladas pelo tempo têm enraizadas em seus fundamentos esse *habitus* a ponto de não conseguirem sequer imaginar a existência de comunidades que não o tenham. Assim, a regulação social pelo tempo apresenta traços de um processo civilizador.

O tempo e seus instrumentos de controle, como o calendário, atingiram grau tão alto de aperfeiçoamento e adequação à realidade que a distinção entre instrumentos e realidade é muito difícil – decorrendo o equívoco de pensar que o tempo está a passar, quando em verdade a modificação incide sobre o indivíduo, a paisagem, as sociedades. Assim, para Elias, “muitos não conseguem impedir-se de ter a impressão de que é o próprio tempo que passa, quando, na realidade, o sentimento de passagem refere-se ao curso de sua própria vida e também, possivelmente, às transformações da natureza e da sociedade!” (1998, p. 22).

Projetada a finitude para fora de si, o indivíduo vive a esperança de poder vencê-la. Se o tempo passa e não o curso da vida individual que chega ao fim, então é possível encontrar ferramentas para frear o tempo. O tempo corresponde a um símbolo representativo das sínteses aprendidas em uma sociedade (ELIAS, 1998) e, por isso, a mesma sociedade condicionada pelo tempo, paradoxalmente, alimenta o desejo de vencê-lo, pairar sobre ele e permanecer. Diante da incapacidade humana em superar a fugacidade da vida e conquistar eternidade ou imortalidade a solução encontrada foi a projeção dos homens em suas obras, sejam elas literárias, artísticas ou historiográficas.

A narrativa mitológica de Cronos é um bom exemplo a ser lembrado nessa problemática relação entre os homens e o tempo. Segundo o mito, a divindade do tempo arquitetou, juntamente com a mãe, o assassinato do pai a fim de ocupar o lugar dele - isto feito, desposou sua irmã, Réia, com quem teve descendentes. Por temor à profecia segundo a qual um filho o destronaria, Cronos devorava os filhos tão logo

nascessem – da mesma maneira como o tempo devora os instantes. Cansada de ver seus filhos consumidos, Réia escondeu o sétimo deles, Zeus, em uma caverna e ofereceu ao voraz marido uma pedra embrulhada em um pano, como se fosse o bebê. Cronos, mais uma vez satisfeito por afastar o perigo, desconhecia a existência de Zeus, o qual cresceu, libertou os cíclopes, aliou-se a Métis, deusa da prudência, que, com uma poção, fez Cronos vomitar os demais filhos. Devido a suas atrocidades, Cronos foi expulso do Olimpo e, ao ser derrotado, a imortalidade foi concedida aos deuses. O grande sonho havia sido enfim conquistado: o tempo fora vencido.

Outro exemplo a ser retomado corresponde a um clássico da Literatura brasileira, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ao produzir essa obra, Machado de Assis colocou o narrador em um tempo absoluto, pois fora das limitações impostas aos vivos, reconstruindo também a noção de tempo. Brás Cubas conta sua vida após ter morrido; portanto, não mais sob o controle dos horários, dos dias, do calendário. Poder-se-ia inclusive pensar que ocorre um rompimento com o *habitus* social instituído pela cronologia. Contudo, Rodrigues⁷ (1989) adverte tratar-se de uma ilusão, pois, ao dar voz a Brás Cubas, Machado de Assis estava sob os desígnios do tempo. E Rodrigues tece mais algumas considerações a esse respeito:

Que fez Machado, com toda certeza? Viveu um agora, o mesmo agora que todos vivemos, um agora pontual, de grau zero, e só depois desse momento opaco é que pôde sentir alguma coisa que viria depois, como se nós estivéssemos sempre na soleira e nunca no interior dessa casa misteriosa, a que estou chamando de agora. [...] Portanto, se o tempo físico vai para a frente, se depois de cada agora vem um agora mais inédito, a Literatura, ao contrário, apenas finge que esse agora vai pra frente. Na verdade, esse agora da poesia, que parece que vai para a frente, desperta círculos de memória, círculos que envolvem experiências do tempo da emoção revisitada, não do tempo físico. Portanto, se a Literatura, pelo andamento progressivo do discurso, nos dá a ilusão de acompanhar o tempo, pela associação de uma palavra com outra, ela se orienta para o passado e para a memória. (RODRIGUES, 1989, p. 5).

De acordo com Elias (1998), o tempo tornou-se mensurável a partir da demarcação de centros de perspectiva, ou seja, graças ao poder de síntese obtido pelas aprendizagens que permitiram aos seres humanos organizar elementos em sequência para servir como meio de orientação. Segundo o autor, “a experiência humana do que chamamos ‘tempo’ modificou-se ao longo do passado, e continua a se modificar em nossos dias, não de um modo histórico ou contingente, mas de modo estruturado, orientado e, como tal, passível de explicação” (ELIAS, 1998, p. 34).

⁷ Fala proferida em mesa redonda sobre *Estudos do Tempo: o Tempo na Literatura*, promovida pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, em 1989.

Nesse sentido, pode-se pensar o sentimento de aceleração do tempo na contemporaneidade: não importa o quê ou quanto faça, o sujeito vive a impressão de estar sempre em atraso.

Com esse ritmo frenético imposto, a vida consoma-se também muito mais rapidamente e o medo de envelhecer ou morrer aumenta. Assim, os homens procuram meios de burlar a inexorabilidade do tempo – e a Literatura parece ser uma possível válvula de escape, pois, de acordo com Verunschik, “o espaço em que a Literatura habita é a geografia do tempo e, desse modo, a vontade mais profunda não é outra senão o desejo de eternidade, com tudo de provisório que, é claro, cabe nessa palavra” (2007, n.p.).

Seja pelo viés literário ou histórico, desde os primórdios da “civilização” os homens procuram atribuir significações à realidade, às suas práticas e a si mesmos. Contudo, nem sempre a permanência de um autor por meio de sua obra ocorreu pela manutenção de seus escritos. As primeiras formas textuais literárias eram orais, repassadas de boca a boca, e, a despeito das dificuldades da falta de registro, perduraram gerações. Entretanto, com o estabelecimento de um sistema convencional de escrita, tornou-se possível comunicar ou registrar memórias e as possibilidades de perenizar os textos e, por extensão, dar “imortalidade” aos seus autores foram multiplicadas. Segundo Sant’Anna:

Os artistas, e no caso específico, nós, os escritores, onipotentes na sua pequenez, sentindo-se como deuses desterrados, não podendo exatamente inventar o tempo, tentam reinventá-lo como se pela reinvenção o dominassem, ou então dele escapassem. Ou, estribando-se em suas obras, julgando-se à margem do tempo e estimando-se além do tempo, os escritores pensam em aportar na eternidade. Não é à toa que alguns chegam a fundar agremiações onde se intituam imortais. [...] seres humanos são criaturas capazes de pensar o tempo. E sendo o escritor aquele que reinventa o tempo, ele cria um tempo arquetípico, um espaço-tempo onde o leitor pode entrar, como se entrasse em uma máquina mágica e pudesse ele mesmo ampliar suas dimensões internas. Neste sentido, pode-se dizer que o imaginário humano sempre esteve na quarta dimensão interna, além da largura, da altura e da profundidade. (2012, n.p.).

A escrita transformou a interlocução, pois “ao intercalar um intervalo de tempo entre a emissão e a recepção da mensagem, instaura a comunicação diferida, com todos os riscos de mal-entendidos, de perdas e erros que isto implica. A escrita aposta no tempo” (LÉVY, 2010, p. 88). Devido a seu enorme potencial, também revelou estreita relação com o poder – não por acaso ela se limitou durante longos tempos a uma elite religiosa e administrativa, orientadora da própria organização do Estado. Segundo Higounet, a escrita inaugura a história e

[...] faz de tal modo parte da nossa civilização que poderia servir de definição dela própria. A história da humanidade se divide em duas imensas eras: antes e a partir da escrita. [...] Vivemos os séculos da civilização da escrita. Todas as nossas sociedades baseiam-se sobre o escrito. A lei escrita substitui a lei oral, o contrato escrito substituiu a convenção verbal, a religião escrita se seguiu à tradição lendária. E, sobretudo não existe história que não se funde sobre textos. (2003, p. 10).

Paralelamente ao desenvolvimento da agricultura e à necessidade de definir instrumentos de controle administrativo, registro contábil, demarcação de pontos exatos para abastecimento e delimitação de rotas, surgiu a escrita. Ambos processos, a escrita e a agricultura, reformularam os conceitos de espaço e tempo, não porque os povos neolíticos tenham aprendido alguma técnica de postergar ou antecipar fatos, mas porque plantar e colher são ações dependentes de maturação e da espera pelo momento certo – algo diferente da caça e da pesca, por exemplo (LÉVY, 2010).

No tempo arquetípico da Literatura vislumbra-se a elasticidade e o leitor pode experimentar a relatividade restrita⁸ – tal como definiu Einstein a partir da percepção do espaço e tempo como material flexível, capaz de distorção pela força da gravidade. Isso é possível porque o tempo na Literatura excede a cronologia, invade os limites do psicológico, dobra-se sobre si mesmo, torna-se imensurável. Assim, “Articulado entre todos os tempos, o tempo da Literatura se estende como um continuum arquitetado entre permanências e rupturas, construção e destruição, coexistência num presente sempre presentificado, no ontem, no agora, no depois” (VERUNSCHK, 2007, n.p.). Essa extrapolação de limites faz autores de diversas épocas dividirem a mesma fatia espaciotemporal nas suas produções. Assim,

Neste exato instante, enquanto Jorge Luis Borges, aedo cego, de existência duvidosa, recita um verso de *A Divina Comédia*, ao som de sua cítara, Fernando Pessoa ajuda um poeta ainda não nascido a escrever um verso de seu primeiro poema: *l'amor che move il sole e l'altre stelle*. Ainda nesse mesmo recorte de tempo, Dante, em Lisboa, sente dúvidas a respeito de “Tabacaria” e Homero, tão cego quanto Borges, recita um poema, cujo centro é ele, Minotauro de si mesmo, para deleite e encantamento de María Kodama, perdida e encontrada para sempre no labirinto do tempo. (VERUNSCHK, 2007, n.p.).

Nas produções literárias, o sujeito é múltiplo, heterogêneo e a exterioridade está contida no seu interior; o tempo e o espaço podem seguir em qualquer direção, libertos das muitas restrições normais, pois “a narrativa mantém um vínculo com o

⁸ Essa teoria inclui “importantes mudanças nos conceitos de espaço e tempo, que deixaram de ter o caráter absoluto que possuíam na física clássica” (BARSA, 1986, p. 250) e “sustenta a interdependência de todos os fenômenos, de modo que as grandezas só podem ser verificadas em função de pontos de referência exteriores ao sistema; assim ficou estabelecida a relatividade do tempo, do espaço e da massa” (BASE, 2004, p. 2892).

tempo enquanto dimensão externa à linguagem” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 53).

Embora bastante evidente na Literatura, o ato de remodelar o tempo também é experienciado em outras artes e áreas das ciências humanas, dentre as quais se destaca a história e sua tentativa de resgatar/registrar as manifestações e vivências temporais de um povo, época, mentalidade. Além disso, deve-se considerar que, em um regime de temporalidade diferente do vivenciado na Literatura e nos textos históricos está o jornalismo – o qual radica-se indefinidamente no tempo presente. Por esta peculiaridade, o jornalismo parece estar preso ao paradoxo arquitetado por Santo Agostinho:

De que modo existem, pois, esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que, por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse a passado, já não seria tempo, mas eternidade. Logo, se o presente, para ser tempo, só passa a existir porque se torna passado, como é que dizemos que existe também este, cuja causa de existir é aquela porque não existirá, ou seja, não podemos dizer com verdade que o tempo existe senão porque ele tende para o não existir? (**Confissões**, Livro XI, item 14)

A temporalidade do jornalismo, segundo Franciscato (2005) assenta-se sobre cinco categorias descritivas, a saber: instantaneidade; simultaneidade; periodicidade; novidade; revelação pública. A primeira categoria refere-se ao agora, ao extremamente fluído e momentâneo acontecimento, chamado de “jornalismo em tempo real”, há muito simbolizado pela expressão “ao vivo” no canto da tela do televisor. Conforme Franciscato, “os termos ‘instantâneo’ e ‘instantaneidade’ surgem para reforçar e qualificar tanto o sentido de imediatez ou rapidez de uma ação quanto de veiculação de um intervalo ínfimo de tempo (ou de sua virtual inexistência) ao momento presente” (2005, p.113-4).

A simultaneidade reforça a temporalidade do presente, marca a não distinção entre o tempo do acontecido e o tempo do narrado, do contado. Cada vez mais “o jornalismo constrói um discurso e uma prática que tem, por exemplo, a instantaneidade como estratégia de legitimação, valor e fim último” (FRANCISCATO, 2005, p.134). A periodicidade, por seu turno, diz respeito à necessidade que o público receptor impôs de receber as notícias e demais comunicações em intervalos pequenos e constantes. Ela advém, portanto, “de uma necessidade social de que a sociedade fosse abastecida por notícias em períodos regulares e com intervalos mais curtos” (FRANCISCATO, 2005, p. 137-8).

A categoria da novidade marca a gênese e a história do jornalismo. Ter algo novo para contar, descobrir um “furo”, equivale a estar à frente dos demais veículos

e, portanto, corresponde a vender mais. De acordo com Franciscato, “a notícia surge historicamente para dar conta da tarefa de prover a sociedade com um relato padronizado sobre novas ações, situações, debates e opiniões, entre outros, que tenham relevância para uma coletividade” (2005, p.147).

Por fim, a revelação pública mostra que não só o novo do presente tem lugar no texto jornalístico, mas também os acontecimentos não revelados claramente à época de ocorrência. Dessa forma, os fatos “tornam-se atuais no momento em que o exercício jornalístico de investigação desfaz barreiras de ‘segredo’ e veicula esses conteúdos para informação e debate público. Este ato jornalístico pode ser denominado ‘revelação’” (FRANCISCATO, 2005, p.159).

O tempo do jornalismo acelera-se para acompanhar a dinamicidade da vida contemporânea – e a Literatura construída no mundo contemporâneo tem se aproximado cada vez mais dessa interface do texto jornalístico, pois o imperativo inexorável do agora chega juntamente com as facilidades de produção e circulação nas mídias. Se, de acordo com Lévy, antes a “escrita era o eco, sobre um plano cognitivo, da invenção sociotécnica do tempo delimitado e do estoque” (2010, p. 115), com a imersão na era da informática há uma tendência de a Literatura também passar a fazer “parte do trabalho de reabsorção de um espaço-tempo social viscoso, de forte inércia, em proveito de uma reorganização permanente e em tempo real dos agenciamentos sociotécnicos: flexibilidade, fluxo tensionado, estoque zero, prazo zero” (LÉVY, 2010, p.115).

Contudo, vale ressaltar que muitas das características atribuídas aos textos hipermídia são consequência de outras já existentes em suportes textuais anteriores, a exemplo do jornal. Considerando-se a intertextualidade e as relações entre Literatura e jornalismo, o próximo subcapítulo apresenta o contexto de emergência dos jornais periódicos e o modo pelo qual a Literatura foi sendo incluída nesse suporte e a ele se adaptando.

1.4 Jornal diário e Literatura

Das diferentes modalidades jornalísticas, a mais antiga é o jornal diário impresso, surgido em meados do século XVII, cujo suporte material contribui para a sua efemeridade, pois resulta de um tipo inferior de polpa de celulose, no qual as

impurezas não são retiradas, decompondo-se de forma mais rápida. A economia obtida com o baixo tratamento estende-se ao produto final – vendido em larga escala e baixo preço por todo o mundo.

Embora quando se ouça falar em jornal venha à memória o suporte papel e o formato atualmente utilizado, a trajetória do jornalismo impresso foi longa. As primeiras manifestações com caráter de comunicação pública foram as *Actas Diurnas*⁹ (em latim, *Actae Diurnae*), também conhecidas como Actas Públicas, Actas Urbanas, Actas Populares ou Diurnálias – tábuas fixadas nos muros de Roma e nas províncias do império contendo os resultados das reuniões do senado Romano, idealizado por Júlio César (69 a.C.).

Assim como na Grécia e na Roma Antiga, a Europa Medieval baseava-se na cultura oral, tanto no que diz respeito ao repasse de informações (as “atas”), como ao fazer literário em suas diferentes formas. Assim, “os relatos medievais eram realizados em uma “audição” no sentido literal, pois alguém os ouvia enquanto eram lidos em voz alta – o mesmo acontecia com poemas de todos os tipos, monásticos ou seculares” (BRIGGS & BURKE, 2006, p. 20) – essas práticas perduraram cerca de cinco séculos, findando-se com a queda do Império Romano. No início da Idade Média, a escrita recolheu-se aos mosteiros, e, sob a “proteção” da igreja, os monges copistas manuseavam e reproduziam os textos. Iniciativas similares às “Atas Romanas” retornaram apenas na Idade Moderna.

Durante o século XV, a divulgação de notícias ocorria pela leitura pública de cartas, cujo conteúdo extensivo a vários destinatários era repassado oralmente de uma pessoa à outra. Observando essa dinâmica e intentando tirar proveito dela, os Fuggers – membros de uma poderosa família alemã de banqueiros e investidores – enviaram agentes a fim de captar regularmente informações nas sessões de leitura. Essas informações seriam posteriormente compiladas e organizadas em um único texto, vendido ao preço de uma gazeta (a moeda corrente na época) – esse texto foi chamado de gazeta manuscrita.

Fundado em uma série de fatores políticos, econômicos e intelectuais que estimularam a troca de informações, o século XV redefiniu os rumos da escrita, da comunicação e da informação. A revolução proporcionada por Johannes Gutenberg, com a invenção dos tipos móveis, deu à imprensa nova vida e alcance. “A imprensa

⁹ Essas atas podem ser consideradas como uma versão inicial dos *Diários Oficiais*.

por tipos móveis deu outro vigor e razão, em princípio, ao texto escrito. Embora controlados pelo Estado e a Igreja, os textos/livros tornam-se objeto de consumo em larga escala” (CORRÊA, 2005, p. 13). A tipografia surgiu em 1438, mas a imprensa periódica demorou mais 150 anos para se desenvolver. Destarte, em fins do século XV eram editados os chamados “Pequenos cadernos” que se ocupavam de detalhar acontecimentos importantes.

A imprensa por tipos móveis, o Renascimento, a Reforma e a Contrarreforma aumentaram a curiosidade e a disputa por informação, além disso, o mercantilismo ocasionou desenvolvimento e o Estado passou a necessitar de novas redes de informação. “Sem dúvida constitui uma tradição o fluxo de informações seguir o fluxo do comércio, pois os mercadores operando por mar ou terra traziam novidades juntamente com a mercadoria” (BRIGGS & BURKE, 2006, p. 31).

No século XVI, inúmeros conflitos alimentavam o desejo de informação. Millhares de exemplares de livros impressos eram publicados em diversas línguas europeias e se tornavam acessíveis a qualquer pessoa, tornando-se um novo veículo de comunicação e abrindo caminho para protestos contra a estrutura religiosa e social existente. No desenrolar da história, em 1529, surgiram os pasquins na França como uma espécie de folha volante na qual abordavam-se assuntos do mundo fantástico ou criminal. Ainda no início do século XVI começaram a circular os libelos, carregados de polêmicas religiosas e, mais tarde, políticas. As injúrias e boatos neles difundidos levaram a uma legislação mais repressiva e à instauração de censura, além de abertura de processos contra muitos editores.

Nessa efervescência, no início do século XVII, surgiram as gazetas – cadernos de quatro a oito páginas, algumas vezes ilustrados com gravuras feitas em moldes de madeira – e, em seguida, os primeiros jornais semanários começaram a circular na Europa, resultado da perspectiva intelectualizada de mundo e de formação de direitos humanos desencadeada pelo iluminismo e pela Revolução Francesa. Nestas folhas revolucionárias, os gêneros misturavam-se e eram encontrados textos em prosa clássica ao lado de injúrias e insultos. Para Briggs & Burke,

O surgimento de jornais no século XVII aumentou a ansiedade sobre os efeitos da nova tecnologia. Na Inglaterra, na década de 1660, sir Roger L' Estrange, o censor-chefe de livros, ainda questionava se “mais males que vantagens eram ocasionados ao mundo cristão pela invenção da tipografia”. (2006, p. 26).

No Brasil, o primeiro jornal começou a circular em julho de 1808 – em forma de

livro, era opinativo e chamava-se *Correio Braziliense* – naquele ano também surgiu a *Gazeta do Rio de Janeiro*, cujo fim coincidiu com a independência, em 1822. Em outubro daquele ano, com a restrição à liberdade de imprensa, apareceram os pasquins “que eram pequenos jornais-panfletos de vida efêmera que defendiam ideais de liberdade e luta” (NAVARRO, 2009, n.p.). No século XIX, com a coincidência existente entre os “homens das letras” e os “jornalistas”, o jornal enquanto universo textual favoreceu as relações biunívocas entre escrita jornalística e Literatura. Essa relação entre o jornalista e o ficcionista influenciou muitos dos escritos da época que documentaram a realidade sob um viés ficcional. Segundo Pena,

O casamento entre imprensa e escritores era perfeito. Os jornais precisavam vender e os autores queriam ser lidos. Só que os livros eram muito caros e não podiam ser adquiridos pelo público assalariado. A solução parecia óbvia: publicar romances em capítulos na imprensa diária. Entretanto, esses romances deveriam apresentar características especiais para seduzir o leitor. Não bastava escrever muito bem ou contar uma história com maestria. Era preciso cativar o leitor e fazê-lo comprar o jornal no dia seguinte. E, para isso, seria necessário inventar um novo gênero literário: o folhetim. (2008, p. 32).

A primeira referência feita no Brasil ao termo folhetim ocorreu em outubro de 1836, no jornal carioca *O Chronista*. O espaço físico destinado ao folhetim era o rodapé da primeira página do jornal – tanto a forma material, quanto a de conteúdo correspondiam a uma importação francesa. Ao *feuilleton* originalmente cabia apresentar assuntos de maneira mais leve, entretenimentos, receitas culinárias, resenhas teatrais e piadas, “decorrência da autoritária medida de Napoleão I de restabelecer a censura à imprensa e aos livros que se haviam acostumado a respirar livremente durante a Revolução Francesa” (NADAF, 2002, p. 120).

Com perfil eclético, o folhetim chegou aos anos 1930 e foi “completado com a rubrica ‘variedade’, que é cunha por onde penetra a ficção, na forma de contos e novelas curtas” (MEYER, 1996, p. 23). O folhetim conquistou seu espaço no jornal diário “quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o máximo chamariz ‘continua no próximo número’” (MEYER, 1996, p. 23). O romance folhetim (*feuilleton-roman*) instaurou maior interatividade entre escritor-leitor, com o texto publicado “aos pedaços” a fim de manter o público atento e interessado. Com base nisso, “Houve muitos casos em que o autor fazia concessões ou mudava o curso da narrativa para agradar aos leitores” (ESTEVES, 2003, p. 138). Ademais, era uma Literatura diretamente relacionada a critérios comerciais e delimitada não só pelo espaço gráfico, mas, sobretudo, pelo aparato comercial e ideológico do editor.

No folhetim, a estetização da linguagem ficava em plano inferior à tiragem; quanto mais o texto prendesse o leitor, maior seria a vendagem. Nesse cenário, a massificação chegava à Literatura e a crítica literária não recebeu positivamente a mudança, de forma que “o gênero ficou rotulado como sublitteratura, por sua relação intrínseca com a nascente indústria cultural” (COSTA, 2005, p. 239).

Na passagem do século XIX para o XX houve uma diversificação qualitativa da imprensa: semanários caricaturais, revistas ilustradas, publicações partidárias e comerciais, jornais contestadores, entre outros. Segundo Menezes Neto,

[...] na primeira metade do século XX o jornal era uma das fontes dos poetas de cordel, principalmente nos chamados “folhetos de acontecido”, aqueles que tratam dos “últimos acontecimentos”, desde temas locais como crimes, acidentes, mortes de políticos importantes, até os de âmbito nacional e internacional, como revoluções e guerras. (2011, p. 54).

A relação entre escrita jornalística e literária foi se distanciando, cada forma procurando se auto definir e se “proteger” de influências da outra. A massificação não era desejável ao “bom” literato e ao “bom” jornalista a objetividade era imperiosa. Assim,

Se na fase dos grandes publicistas, como Hipólito da Costa; dos políticos-jornalistas escritores – como José Bonifácio; e mesmo na dos polígrafos, como Olavo Bilac, os dois tipos de homens de letras ocupavam praticamente o mesmo espaço no jornal e na vida literária, a partir da virada do século XX a Literatura se constituiu como um campo separado, em que um ideal de arte pura e desinteressada se contrapõe à possibilidade de profissionalização, sinônimo de massificação, do texto jornalístico. (COSTA, 2005, p. 13).

Com o distanciamento, poder-se-ia pensar que houve uma quebra na tiragem dos jornais diários e, por conseguinte, nos lucros das empresas. Entretanto, a reportagem policial passou a oferecer aos leitores a emoção quotidiana em relatos de crimes e assassinatos (BROCA, 1991). Além disso, de acordo com Santiago, “os relatos exóticos proporcionados pelo mistério de regiões e povos desconhecidos escritos e fotografados por repórteres rivalizaram-se com os relatos criados pela imaginação em liberdade dos escritores” (1993, p. 13), de modo que “as grandes questões abordadas pela Literatura no jornal tornam-se sonhos e quimeras, quando não água com açúcar, diante do impacto de sucessivos e inesperados acontecimentos que precipitam jogos de interesse econômico e conflitos bélicos entre nações” (SANTIAGO, 1993, p. 13).

Apesar dessa luta por distanciar as formas textuais, os traços da relação entre Literatura e história no suporte jornal estão na crônica e na reportagem e podem ser citadas várias obras ficcionais alimentadas com a escrita jornalística. Lourenço

Diaféria define a crônica como “aquele pedaço da imprensa onde se cultiva a sensação de que o mundo continua livre como os pardais, as nuvens e os vagabundos” (*apud* MELO, 1994, p.161). Em outra via, Higuchi lembra textos literários escritos durante o período de ditadura militar, os quais, driblando a severa censura à imprensa, “incorporaram expedientes jornalísticos, suprimindo, de certa forma, as lacunas do noticiário diário e promoveram inovações formais e temáticas, paradoxalmente em um movimento de distanciamento da massificação da cultura” (2008, p. 16).

Ademais, Lima (1960) define a Literatura como correspondente a toda expressão verbal, cuja ênfase recai nos meios de expressão. Para o autor, o jornalismo e a Literatura compartilham intenções comuns, a saber: documentar, fazer pensar e proporcionar mudanças de comportamentos. Nesse ínterim, pensar a respeito das condições nas quais uma imprensa foi montada em meio a Amazônia do começo do século XX, bem como sobre a inclusão da Literatura nesse suporte, constitui-se, por um lado, em um ato de repensar a própria história dessa região, evidenciando textos que ocupam um outro lugar na categoria de documentos e, por outro lado, em uma possibilidade de pensar acerca da constituição dessas subjetividades representadas via discurso literário.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS IMPORTANTES SOBRE AS PRODUÇÕES CULTURAIS EM ANÁLISE

Este capítulo apresenta o *corpus*, as formas de seleção dos recortes de análise e particularidades do material de estudo (condições de armazenamento e registro em língua portuguesa anterior aos acordos ortográficos). Faz-se isto tendo em vista situar o contexto, as características do suporte e as interferências de ordem linguística que atuam sobre a apreensão do conteúdo materializado nas formas textuais estudadas. Antes de adentrar nestas questões procedimentais, entretanto, será situada a perspectiva pela qual a análise será empreendida, de modo a situar o leitor sobre a concepção de cultura e, por extensão, de produção cultural utilizada nesta tese.

2.1 Situando a perspectiva de estudo e análise

Pensar a produção cultural em Rondônia exige considerar seu vínculo, inevitável, com as condições materiais da sociedade. Por este motivo, esta tese corresponde a uma crítica cultural que analisa e intervém na realidade social, oferecendo outras possibilidades de pensar a história e a dimensão do real. Vale considerar ainda que este direcionamento coaduna com a perspectiva de Williams (1992; 2011) e, como tal, considera a impossibilidade de realizar uma leitura neutra ou inocente da cultura. *A priori*, vale considerar que o próprio conceito de cultura apresenta uma problemática imanente quanto a seu significado e extensão. De acordo com Santos (1996), etimologicamente ‘cultura’ tem origem no verbo latino ‘*colere*’, significando cultivar (primeiramente no sentido agrícola e, por extensão, no cultivo da mente). Foram os pensadores romanos quem ampliaram o sentido de ‘cultura’ para se referir ao refinamento pessoal (ou a “cultura da alma”) e, no século XIX, diante da ruptura provocada pela preocupação em compreender a origem e a transformação da

vida e da sociedade, o estudo da cultura passou a ser também uma preocupação científica.

Considerando a teoria evolucionista e a nova visão de humanidade dela advinda, passou-se a considerar que a vida social também estava sujeita à evolução e, dessa forma, a concepção de cultura servia para diferenciar o homem dos outros animais, bem como para demarcar as diferenças existentes entre culturas. Em um contexto no qual se intensificava o poderio europeu frente aos povos do mundo e o processo de expansão europeia era sobressalente, a “discussão sobre cultura estava ligada às preocupações de entender os povos e nações que se subjugava” (SANTOS, 1996, p. 30), desencadeando a percepção do ocidental como sendo superior.

Nesse cenário, a cultura estabeleceu-se como uma marca legitimadora da dominação colonial e, por consequência, no século XX nas Américas as discussões sobre cultura passaram a expressar “projetos de nação em Estados derivados da colonização europeia dessas terras” (SANTOS, 1996, p. 27). Como se percebe, “a moderna preocupação com cultura nasceu associada tanto a necessidades do conhecimento quanto às realidades da dominação política. Ela faz parte tanto da história do desenvolvimento científico quanto da história das relações internacionais de poder” (SANTOS, 1996, p. 26).

São diversas as teorias sobre cultura e diferentes são as consequências de se tomar uma ou outra perspectiva. Na obra *Cultura: um conceito antropológico*, Laraia se propõe a discutir a natureza da cultura e o seu modo de funcionamento. No capítulo dedicado às teorias modernas sobre cultura, Laraia retoma a categorização proposta por Roger Keesing, segundo a qual podem ser definidos dois grupos teóricos: no primeiro a cultura é vista como um sistema adaptativo e, no segundo, predomina uma visão idealista.

No primeiro grupo, as culturas correspondem a padrões de comportamentos transmitidos pelas gerações, os quais almejam adaptar as comunidades aos modos de vida (estrutura organizacional, econômica etc.). Segundo essa perspectiva, a mudança cultural decorre de um processo de seleção natural, de modo que os elementos ligados à produção de conhecimento correspondem ao domínio mais adaptativo da cultura. Ou seja, os componentes ideológicos agem no controle da população.

O segundo grupo envolve três tipos de perspectivas idealistas em seu interior: o primeiro considera a cultura como um sistema cognitivo (conjunto de conhecimentos

necessários para alguém viver em uma dada sociedade); o segundo toma a cultura enquanto sistemas estruturais (como Claude Lévi-Strauss) e simbólicos – nessa perspectiva o pensamento humano se submete a regras inconscientes, as quais correspondem a princípios reguladores daquilo que o indivíduo pode fazer dentro de um determinado grupo; por sua vez, no terceiro grupo a cultura não corresponde a um complexo de comportamentos, mas a mecanismos que controlam e governam o comportamento – os significados são partilhados pelas pessoas, mas não estão dentro delas.

Destarte se agrupe e classifique os modos de concepção, Laraia (2001, p. 33) observa que a “compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana”. Segundo o autor, a dificuldade na definição do termo decorre, de um lado, da crença em um espírito formador de um modo de vida e, de outro, da existência de uma ordem social global que agiria determinando a produção cultural – a primeira posição é idealista e a segunda corresponde a um ponto de vista materialista. No entremeio, radica-se a perspectiva de Williams, segundo a qual cultura corresponde a um

[...] sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada [...] mas também todas as “práticas significativas” — desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade — que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso. (WILLIAMS, 1992, p.13).

A perspectiva de cultura adotada por Raymond Williams fundamenta-se no Materialismo Cultural e, por conseguinte, situa-se no interior dos Estudos Culturais. Nesta tese, a adesão ao ponto de vista de Williams implica considerar o Materialismo Cultural como método de abordagem, bem como a análise cultural como procedimento analítico. Deste modo, considerando-se que os Estudos Culturais correspondem a uma prática dinâmica, não são definidos princípios estáticos com o objetivo de construir caracterizações, nem se almeja promover generalizações a partir dos dados trabalhados. Outrossim, o intuito é mobilizar recursos tendo em vista produzir um aparato de leitura que leve em conta o contexto sócio-histórico de produção dos textos em análise.

Vale salientar que, enquanto método, o Materialismo Cultural se constituiu na interlocução com o Materialismo Dialético, enfatizando as práticas culturais, no que diz respeito à produção “de significados e valores por formações sociais específicas; no primado da linguagem e da comunicação como forças sociais formativas; e na

interação complexa tanto das instituições e formas quanto das relações sociais e convenções formais” (WILLIAMS, 2011, p.331). Como se observa, a perspectiva de Williams é fundamental para esta tese, pois permite desenvolver uma teoria e uma análise cujos parâmetros redimensionam o próprio conceito de cultura. Para o autor,

A análise da cultura tem o intento de descobrir a natureza da organização que constitui o complexo dessas relações. A análise de obras ou instituições específicas é, neste contexto, a análise de seu tipo essencial de organização, as relações que umas ou outras encarnam como partes da organização em seu conjunto. Nela, a palavra chave é “padrão”: qualquer análise cultural útil se inicia com o descobrimento de um tipo característico de padrões, e a análise cultural geral se ocupa das relações entre eles, que às vezes revelam identidades e correspondências inesperadas entre atividades até então consideradas em separado, e em outras ocasiões mostram descontinuidades imprevistas. (WILLIAMS, 2003, p. 56).

Pensada desta forma, a cultura age como elemento fundamental na manutenção do sistema e, paradoxalmente, nisto está o potencial cognitivo da crítica cultural. Ou seja, como as formações sociais e culturais estão imbricadas e são interconstitutivas, a observação dos produtos culturais pode revelar aspectos mascarados pelas formações sociais.

Assim, realizar um estudo na perspectiva do Materialismo Cultural em um país como o Brasil, implica, primeiramente, perceber que o sentido de cultura não está fixado em definitivo, mas constitui-se em uma articulação provisória de contradições. Historicamente no Brasil, a concepção de cultura bifurca-se em duas posições antagônicas: uma que tipifica o brasileiro, estabelecendo um padrão correspondente a todas as relações sociais, e outra que valoriza ufanisticamente o nacional.

Ao atentar aos discursos alusivos à cultura brasileira o que se percebe é uma tentativa de estabelecer uma identidade nacional, entretanto o dilema sobre qual a produção cultural capaz de configurar essa identidade logo se estabelece. Como se evidencia, a cultura revela-se também como uma questão política. De acordo com Lopez, “apropriação e reelaboração têm sido um traço constante da cultura brasileira ao longo do tempo” (1988, p. 10). O autor cita desde as apropriações da cultura europeia na fase colonial, até as mais modernas (como o samba e a feijoada) – nesse movimento de apropriação e reelaboração estão também as produções literárias. Vale observar que alguns autores fizeram uso, na passagem do século XIX para o XX, do cientificismo europeu para formular uma visão pessimista do brasileiro, a qual foi combatida pelo movimento modernista e, desde então, duas perspectivas sobre o brasileiro coexistem. Assim,

De acordo com a primeira, o brasileiro é sério e, sob uma liderança capaz, sua disciplina e capacidade de trabalho o farão progredir, porque este é o povo ordeiro que 'vai pra frente'. De acordo com a segunda, o brasileiro é um tipo único, impossível de classificar. O Brasil é o país do improviso, do 'jeitinho', da malandragem inata, do vale-tudo. Como diz R. G. Oliven, aqui, as categorias raciais 'se derretem ao calor do sol'. E todos 'se misturam gostosamente numa grande loucura'. Enfim, dilui-se a ideia de classe nas ideias de raça e nacionalidade. (LOPEZ, 1988, p. 11).

Tomando por base as posições antagônicas e alternadas de cultura aceitas e difundidas no Brasil, bem como as perspectivas sobre o brasileiro (sua identidade), o objetivo das análises empreendidas nesta tese reside na demonstração dos procedimentos linguísticos ou estilísticos utilizados na construção desse discurso que subjaz às produções culturais, dando-lhes sustentação. Outro fato importante a ser considerado ao analisar as produções culturais de Rondônia diz respeito ao último período de ditadura militar brasileira, momento em que o patrimônio histórico e artístico foi despolitizado e seus significados simbólicos foram redimensionados. Nas palavras de Lopez,

[...] especialmente a partir da segunda metade dos anos 70, o Estado assumiu a preservação da memória nacional em outro campo: o dos monumentos históricos e artísticos. Tal como se fez com o ensino de história e com o folclore, detrás disso havia o propósito ideológico de enaltecer o passado, retirando-lhe o conteúdo crítico de maneira que ele não pudesse participar em nenhuma instância política. (1988, p. 12).

Ao assumir a perspectiva do materialismo cultural, a meta assumida corresponde a tornar a história cultural em material e, nesse sentido, não há como desvencilhar a cultura da história. Assim, analisar uma produção cultural concreta exige a remissão ao seu contexto de produção, bem como a análise das condições sócio-históricas da veiculação desta produção. E, para tanto, há que se submeter às inconstâncias, uma vez que os fatores contextuais podem ser vários e díspares. Neste sentido, vale observar os questionamentos levantados por Lopez (1988) sobre as relações entre cultura brasileira e contingências históricas. Assim pondera o autor:

Pode-se procurar 'valores permanentes' da cultura brasileira por cima de suas contingências históricas? De fato, a produção cultural concreta, que é o dado de que dispomos, não autoriza tais abstrações. 'Valores permanentes' (e o termo 'permanentes' é sintomático) supõe uma cultura independente da história e, assim, perdemos a visão daquilo que ela realmente é – parte integrante e orgânica de um processo histórico em constante transformação, co-participante de um mundo real e objetivo. (LOPEZ, 1988, p. 14).

As ponderações de Lopez (1988) sobre a necessidade de relacionar cultura e história reforçam mais uma vez a opção pelo materialismo cultural, haja vista que cultura é produção, não um mero objeto. Dessa forma, entende-se que discutir cultura corresponde a tratar de práticas sociais, sendo fundamental a tentativa de

compreender as condições para a existência dessas práticas, afirmando-as como correspondentes a um objeto artístico. Esse movimento de análise das produções culturais situadas em seu contexto, “[...] certamente ajudará a tomar nossas opções a nível de participação social mais consequentes e coerentes. Trata-se de uma necessidade, sobretudo nos tempos que ora atravessamos” (LOPEZ, 1988, p. 17).

Em função desta necessidade de promulgar uma visão cultural atenta aos aspectos criativo e reprodutivo, as visões correntes de linguagem, língua, literatura, cultura e ideologia foram ampliadas e rearticuladas à medida que os textos foram sendo analisados. Nesse sentido, a leitura das produções culturais veiculadas nos jornais *The Porto Velho Marconigram* e *Alto Madeira* foram realizadas considerando-se a interação entre meios e modos de expressão, bem como entre as linguagem e tecnologias usadas para criar ou veicular essas produções. Por este motivo, a seguir serão detalhadas informações pertinentes sobre as produções culturais que serão objeto de análise a partir do terceiro capítulo desta tese.

2.2 Apresentação do material de análise

Os textos objeto de análise foram produzidos e publicados ao longo de um século, de 1909 a 2014, e foram ordenados conforme a data e veículo de publicação. Primeiramente são realizadas análises de textos publicados no extinto periódico *The Porto Velho Marconigram*, cujas características peculiares incluem o idioma inglês, bem como o fato de ter sido o primeiro jornal do estado, impresso e publicado durante as obras de construção da E.F.M.M.; em seguida consideram-se para estudo textos publicados no jornal *Alto Madeira* (o mais antigo e ainda em circulação), divididos em textos da primeira metade do século XX (1909-1956) e segunda metade do século XX (1960-2000); por fim são analisados textos publicados nas primeiras décadas do século XXI (2001-2014) nas mídias digitais (*Internet*). A apresentação efetiva dos textos e sua consequente análise se dará em capítulos posteriores, cabendo neste momento uma breve apresentação sobre as informações e características gerais dos suportes, tendo em vista garantir uma melhor contextualização e preparar a análise.

2.2.1 Jornalismo e Literatura em inglês: “*The Porto Velho Marconigram*”

A história de Rondônia foi definida pela construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em cujo complexo surgiram os jornais *Porto Velho Times* e *The Porto Velho Marconigram*. Do primeiro, resta uma única página armazenada no C.D.H.R. e do segundo, até o ano de 2011, pouco se sabia, além de sua existência e da língua utilizada em sua redação – o inglês. Neeleman & Neeleman, por meio da obra *Trilhos na Selva: o dia a dia dos trabalhadores da Ferrovia Madeira-Mamoré*, permitiram a reabertura de um importante capítulo da tão obscura história de Rondônia – em especial no que concerne à construção da chamada “ferrovia do diabo”. Em 1985 os autores entraram em contato com “uma caixa de metal enferrujada que continha 101 fotos e dez edições de um jornal chamado *The Porto Velho Marconigram*” (p. 22). Entretanto Neeleman só percebeu o valor do material vinte anos depois, motivado pelo movimento de construção do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira. Segundo o autor,

Nos últimos anos, reuni um volumoso conjunto de relatos e documentos sobre a velha ferrovia. Levei as fotografias e os jornais centenários à Marriott Library, da universidade de Utah, e os funcionários da Seção de Documentos Raros concordaram em escaneá-los em alta resolução. O resultado foi inacreditável. (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 24).

O resgate de uma história dada como perdida mostra também o quanto a criação artística e literária serviam de alento a tantos homens que se embrenharam na mata em busca de trabalho e dinheiro. A obra trata da “história de uma ferrovia – uma ferrovia diferente das demais [...] nenhuma enfrentou as adversidades como as da mais densa floresta tropical da Terra, a Amazônia” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 21). Os exemplares recuperados e disponibilizados integralmente na obra de Neeleman & Neeleman, correspondem às datas de 15 de outubro de 1910; 22 de outubro de 1910; 19 de novembro de 1910; 17 de dezembro de 1910; 24 de dezembro de 1910; 31 de dezembro de 1910; 07 de janeiro de 1911; 14 de janeiro de 1911; 21 de janeiro de 1911 e 29 de abril de 1911. O nome dado ao periódico faz menção a Guglielmo Marconi, físico e inventor italiano ganhador do prêmio Nobel de Física no ano de 1909 e responsável pela criação do primeiro sistema prático de telegrafia sem fios (T.S.F.), em 1896. Apesar de não ter inventado nenhum dispositivo em particular, a radiotelegrafia, a radiotelefonia, e a telefonia sem fio são tributárias dele.

A palavra ‘Marconi’ é acrescida do sufixo inglês *-gram*, usado para formar palavras compostas dando-lhes o sentido geral de mensagem ou boletim. Como as notícias reproduzidas no jornal provinham de mensagens transmitidas por

radiotelegrafia, o nome Marconigram mostrou-se extremamente apropriado. A seguir apresenta-se um quadro com os títulos dos textos ou “seções” em cada uma das edições do *Marconigram*:

Quadro 1 - Resumo das publicações do jornal *The Porto Velho Marconigram*: Mapa das edições recuperadas do *The Porto Velho Marconigram* e seus respectivos conteúdos por página

THE PORTO VELHO MARCONIGRAM “La vida sin Literatura y quinina es muerte” Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil Volume 2 Saturday, October 15, 1910 Number 03			
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Notes about town Big snake killed Notice to those up the line Level and transit notes Madeira-Mamore a few years ago This is the English of it (versão em inglês do poema poliglota da p. 02)	Lines on a railroad time-table (poema) Uala aco (poema poliglota) The poker player poet (poema) You must listen (poema) A roof farm that is a prophecy	New Avenue to Bolivia to the Madeira Mamore Railway News by Marconi Wireless	Notes from Jaci-Parana How they didn't kill the hog Notes about town About your mail matter A few laughs Ocean steamship sailings Postal rates to US and Europe
THE PORTO VELHO MARCONIGRAM “La vida sin Literatura y quinina es muerte” Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil Volume 2 Saturday, October 22, 1910 Number 04			
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Notes from the camps Strenuous times up the line A night in the jungle	Parson carried samples The Lord's prayer (poema) This is what the boy wrote about the dachshund	Notes about town Oh! How shocking! Steamer passenger rates Ocean steamship sailings	Strenuous times up the line (continues from 1 st page) About your mail matter Notes from Jaci-Parana He's looking for you (?) Rising Tide
THE PORTO VELHO MARCONIGRAM “La vida sin Literatura y quinina es muerte” Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil Volume 2 Saturday, November 19, 1910 Number 08			
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Obituary Notes about town Giants defeat Highlanders Perilous encounter with an ant bear Level and transit notes Personal mention	A fitting comparison Progress on the Madeira Dope (poema) Seeing civilization Notes from Jaci-Parana	Arrivals on river boat Base ball in the U. S. B-U-G-S (Literatura) Postal rates to US and Europe Our trade with Brazil Answers to correspondents Contentment (Literatura) Ocean steamship sailings For sale	Experiments on conveying concrete through pipes under air pressure Still another job for Victor
THE PORTO VELHO MARCONIGRAM “La vida sin Literatura y quinina es muerte” Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil Volume 2 Saturday, December 17, 1910 Number 12			
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Senhor Lima's views on the Republic of Portugal Where bagmen pay high Big new tunnel to be built Level and transit notes	Level and transit notes Ocean steamship sailings The late Mr. E. C. Pickett They went to church Notes about town Advertisement	Across South America by water Australia adopts metric system	LAUGH and the world laughs with you – Read these and join the Ha ha ha's! Wanted Lost Post Office Notices
THE PORTO VELHO MARCONIGRAM “La vida sin Literatura y quinina es muerte” Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil Volume 2 Saturday, December 24, 1910 Number 13			
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
South America's first transcontinental Preservatives for R.R. ties and telegraph poles	Notes about town Advertisement The Caripuna maidens (literature) Sault Ste. Marie Lock	South America's first transcontinental (continues from 1 st page) In the hole he goes Gold Paved road	Paving the road to hell – a tale of good intentions Ocean steamship sailings Steamer passenger rates Postal rates to US and Europe
THE PORTO VELHO MARCONIGRAM “La vida sin Literatura y quinina es muerte”			

Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil			
Volume 2	Saturday, December 31, 1910		Number 14
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
A little vest to vest talk with the children Notes from the camps Peace through commerce in South America A little nonsense now and then	Notes about town Marine intelligence Level and transit notes The weather	Christmas in Brazil Heard at the post office At the clerk's mess Christmas at Candelaria Election results	South America's first transcontinental (part II)

THE PORTO VELHO MARCONIGRAM			
"La vida sin Literatura y quinina es muerte"			
Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil			
Volume 3	Saturday, January 7, 1911		Number 1
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Food and Amazon rubber A rousing welcome Hunting notes	Notice Level and transit notes Does the Wireless work?	From up the line Arrivals Sailings Notes about town (*) Miller's party heard from River Gauge The weather	South America's first transcontinental (part III)

THE PORTO VELHO MARCONIGRAM			
"La vida sin Literatura y quinina es muerte"			
Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil			
Volume 3	Saturday, January 14, 1911		Number 2
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Enormous gates for Panama Canal Rubber factory for Brazil Railroad earned \$ 308 per mile	Level and transit notes (*) Notes about town (**) Notice Notes from the camps Marine intelligence The weather Arrivals Ocean steamship sailings	The woman who understands (Literatura) A large fish caught From the outer world Moving day in Porto Velho 'Way up in the jungle... (poesia)	South America's first transcontinental (part IV) A little nonsense now and then (***)

THE PORTO VELHO MARCONIGRAM			
"La vida sin Literatura y quinina es muerte"			
Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil			
Volume 3	Saturday, January 21, 1911		Number 3
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Points emphasized in the president's message Recent census returns	Some recent letters A w(h)ail from Candelária (poema) Senator George G. Vest's Eulogy to man's best friend – his dog For sale Notes about town (*)	Level and transit notes (**) Rains in Panama cripple railroad Beautiful Buenos Ayres Answers to correspondents Marine intelligence The weather Arrivals Sailings Ocean steamship sailings	South America's first transcontinental (part V)

THE PORTO VELHO MARCONIGRAM			
"La vida sin Literatura y quinina es muerte"			
Published at Porto Velho (Rio Madeira), Amazonas, Brazil			
Volume 4	Saturday, April 29, 1911		Number 4
Página 01	Página 02	Página 03	Página 04
Wide-reaching Wireless Earth slide at Gatun Dam New Brazil bank branch Camps in construction division Post office notice A biography (poema)	Ye Editor Notes from the camps Ocean steamship sailings Proverbs Level and transit notes	The weather Notes about town A pretty romance at Candelaria Marine intelligence Arrivals Sailings	To lower price of beef

Fonte: dados obtidos na obra de Neeleman & Neeleman (2011), quadro da autora

Nos textos publicados no *Marconigram*, suspendem-se os limites entre realidade e ficção: contam-se casos, descrevem-se cenas, misturam-se piadas, recados, notícias de diferentes partes do mundo, trechos de cartas ou comentários tecidos em outros jornais sobre a empreitada da construção da estrada de ferro. A

evidência dada aos textos literários, em maioria poesias, é notável – as produções aparecem senão com destaque, mescladas a outros gêneros narrativos ou jornalísticos, por vezes anônimos ou assinados sob pseudônimos.

2.2.2 O jornal *Alto Madeira*

Em 1915, começou a circular *O Município* – o primeiro jornal em português impresso em Porto Velho e que, em 1917, passou a se chamar *Alto Madeira*. Ao longo de 98 anos, completados em 2015, o periódico tem servido como veículo para gêneros jornalísticos e literários adaptados a esse suporte. Vários outros jornais tiveram espaço em um século de jornalismo impresso em Rondônia, “o *Alto Madeira*, mais antigo em circulação, seria o sétimo, depois dos três ‘americanos’, do ‘Bilontra’ e do ‘Extremo Norte, de Santo Antonio, e de ‘O Município’, de Porto Velho” (ALBUQUERQUE, 2010, n.p.). Havendo a necessidade de fazer um recorte para análise, optou-se por trabalhar exclusivamente com as produções do mais antigo e ainda em circulação – o *Alto Madeira*.

As edições mais antigas do *Alto Madeira* encontram-se no Centro de Documentação Histórica de Rondônia (C.D.H.R.), criado para ser um “órgão depositário de documentos de interesse histórico e como favorecedor à pesquisa regional”. No ano de 2014, quando foram feitas as fotografias¹⁰ dos recortes literários presentes nas edições disponíveis entre 1907 e 1956, o C.D.H.R. ocupava uma sala no chamado Prédio do Relógio, uma edificação pertencente ao complexo da E.F.M.M.

De acordo com o Guia Preliminar de Acervo, material impresso obtido no C.D.H.R., o “acervo não conta com instrumentos de pesquisa adequados, estando organizado, em diversos grupos, de acordo com o formato do suporte do documento e por assunto”; o material “não recebeu tratamento técnico, estando na sua maioria listado por assunto e agrupado por formato”. A falta do tratamento adequado resulta da falta de recursos humanos e técnicos: o Centro não conta com bibliotecário a seu dispor, tampouco possui equipamentos fundamentais para a preservação da história e da memória rondoniense – como um *scanner* de alta resolução para salvaguardar

¹⁰ De acordo com as normas do centro “as obras raras não podem ser xerocopiadas, as fotografias poderão ser reproduzidas com horário marcado para atendimento”.

os jornais seculares ali depositados.

Muitos exemplares necessitam de um trabalho de recuperação detalhada, pois como o papel no qual os jornais são impressos é de qualidade inferior – o que barateia o custo da impressão – o tempo inevitavelmente age sobre o material, resultando em perdas, as quais são acentuadas pelo espaço de conservação, também inadequado. Exemplo disso são as edições do ano de 1945, período no qual se localizou apenas um recorte literário em decorrência da deterioração das páginas disponíveis.

Figura 1: Páginas do Jornal Ato Madeira: À esquerda, recorte Literário do *Alto Madeira*, edição 2953, de 16 de dezembro de 1945; à direita fragmentos de páginas do Ato Madeira, ano de 1945.



Fonte: Foto da autora, original do Centro de Documentação Histórica de Porto Velho (RO).

Além da edição 2953, foram identificadas as edições 2846, 2847, 2912 e 2949 referentes ao ano de 1945. Contudo, em nenhuma delas encontrou-se publicação de caráter literário, não sendo possível definir se não houve, ou se, pelo estado de conservação, não foram identificadas. Para evitar maiores perdas, as edições mais antigas do *Alto Madeira*, de 1917 a 1935, foram dispostas em pastas classificatórias, com plásticos em seu entorno, presos por grampeamento – apesar de este não ser o meio correto de preservação, foi o meio encontrado para permitir acesso ao público.

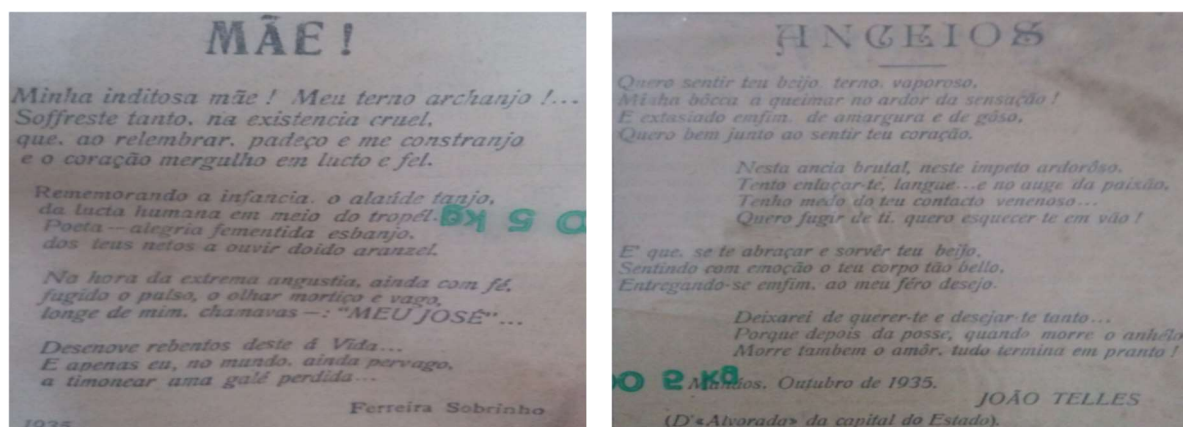
Figura 2 - Desgaste causado pelo tempo



Fonte: Foto da autora, original do Centro de Documentação Histórica de Porto Velho (RO).

Como se observa na imagem do número 26, a cidade de Porto Velho pertencia ao Estado do Amazonas, pois ainda não havia sido criado o Território Federal do Guaporé, que mais tarde se tornaria o Estado de Rondônia. Na época, o *Alto Madeira* identificava-se como “Jornal Independente”, um “jornal bissemanal devotado à defesa dos interesses regionais”. As edições da época vinham com o dístico latino “*Labor Omnia Vincit Improbis*”. Mais tarde, a partir de 1947, o jornal passou a ser diário e, em 1953, designava-se como *Diário Matutino dos Diários Associados*. O imprevisto no armazenamento das edições no C.D.H.R. perpassa até o tipo de plástico utilizado para o arquivo, o qual deve ter sido embalagem de armazenamento de algum produto – há casos em que se identifica a impressão “peso 5 kg” na cor verde – como as produções foram fotografadas, algumas delas trazem essa sobrescrita.

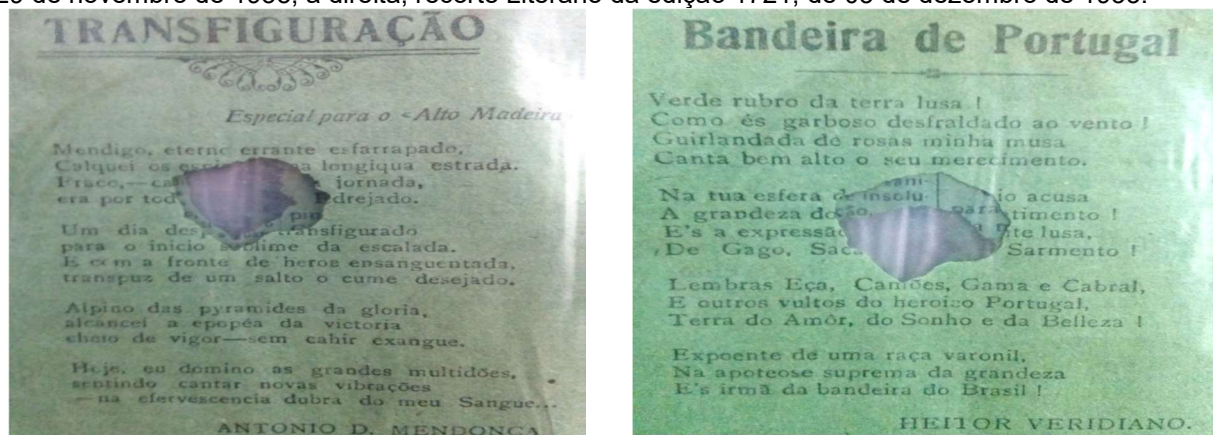
Figura 3 – Marcas sobre os textos: À esquerda, recorte Literário do *Alto Madeira*, edição 1909, 22 de setembro de 1935; à direita, recorte Literário do *Alto Madeira*, edição 1923, 10 de novembro de 1935.



Fonte: Foto da autora, original do Centro de Documentação Histórica de Porto Velho (RO).

Outros poemas são impossíveis de serem lidos pelos danos causados por traças ou outros insetos que perfuraram o papel.

Figura 4 – Danos causados por insetos: À esquerda, recorte Literário do *Alto Madeira*, edição 1720, 29 de novembro de 1933; à direita, recorte Literário da edição 1721, de 03 de dezembro de 1933.



Fonte: Foto da autora, original do Centro de Documentação Histórica de Porto Velho (RO).

É importante ainda considerar as mudanças pelas quais a Língua Portuguesa passou entre os séculos XIX e XXI, em função de acordos ortográficos e transformações imanente a qualquer língua. Em 1931, a Academia Brasileira de Letras e a Academia das Ciências de Lisboa estabeleceram um primeiro acordo. Após este, em 1943 foi definido outro que foi modificado posteriormente pela Lei 5.765, de 18 de dezembro de 1971. Em 1975, ainda outro acordo foi feito, contudo sem lei regendo ou conhecimento público.

Nove anos mais tarde, em 1986, firmou-se o Protocolo de Intenções para o Acordo Ortográfico e recentemente a nova reforma ortográfica foi assinada por representantes dos governos dos sete países que, no ano de 1990, tinham o português como idioma oficial, a saber: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe. O início de vigência do acordo foi a data de 1º de janeiro de 2009, e por ele entraram em funcionamento as regras estabelecidas pelo decreto de nº 6.583, publicado em 29 de setembro de 2008.

Em função dessas modificações ocorridas na Língua Portuguesa ao longo do século abarcado pelo estudo, observa-se um distanciamento, por vezes bastante acentuado, daquilo que é costumeiramente conhecido como a norma padrão atual. Essa discrepância exige um exercício extra de compreensão dos textos publicados, pois muitas vezes há dúvida relativa ao termo exato presente no texto.

Afora os acordos, percebem-se outros tipos de desvios, ora no que diz respeito à pontuação, ora no que tange a pontos de concordância ou regência nominal e verbal. Muitos dos erros observados deduzem-se ter origem em problemas na colocação dos tipos, ou desconhecimento mais aprofundado da norma linguística pelo funcionário que organizava a página a ser impressa. Essa dedução advém do fato de que o processo de impressão era mais artesanal do que em dias atuais e, se em centros urbanos maiores já havia dificuldade, quiçá em um estado emergindo envolto em toda a sua peculiaridade de constituição. Além disso, como apontado anteriormente, a pouca conservação dos materiais configurou-se como elemento dificultador da leitura dos textos publicados pelo jornal *Alto Madeira*. Em certas ocasiões, houve a necessidade de a pesquisadora deduzir alguns termos, por meio de inferência de sentidos possibilitados pelo contexto linguístico.

2.2.2.1 As produções literárias no Alto Madeira na primeira metade do século XX

Do período de 1917 a 1956 foram coletados 837 documentos, alguns compostos por mais de uma produção – estimando-se um total de mil recortes em primeira análise. Não constam no C.D.H.R. ou na Biblioteca Municipal Francisco Meireles edições relativas aos anos de 1921, 1924, 1927, 1928, 1929, 1934, 1937, 1939, 1944 e 1955. Os demais anos tiveram produções oscilantes em termos de quantidade, ora graças às poucas edições disponíveis, ora por rareamento das publicações de caráter literário durante o ano. Além disso, a partir de 1947, o jornal deixou de ser bissemanal para ser diário, elevando significativamente o número de textos naquele ano e no subsequente. Ademais, em todos os anos houve flutuação entre Literatura universal, latino-americana, nacional brasileira e regional. Esses dados foram sistematizados em termos quantitativos no seguinte quadro:

Quadro 2 - Publicações no *Alto Madeira* entre os anos de 1917 e 1956

Ano	Quantidade de excertos com caráter literário	Período de publicação
1917	19	Julho – Dezembro
1918	74	Janeiro – Dezembro
1919	33	Janeiro – Dezembro
1920	12	Janeiro – Junho
1922	19	Janeiro – Abril
1923	24	Fevereiro - Novembro
1925	25	Janeiro - Dezembro
1926	27	Abril - Dezembro
1930	37	Janeiro - Dezembro
1931	35	Janeiro - Dezembro
1932	27	Janeiro - Dezembro
1933	40	Janeiro - Dezembro
1935	37	Janeiro - Dezembro
1936	05	Março - Dezembro
1938	10	Janeiro - Dezembro
1940	15	Março - Novembro
1941	07	Janeiro - Dezembro
1942	03	Janeiro - Outubro
1943	06	Julho - Novembro
1945	01	Dezembro
1946	44	Março - Dezembro
1947	103	Janeiro - Dezembro
1948	116	Janeiro - Dezembro
1949	28	Janeiro - Março
1950	19	Julho - Dezembro
1951	15	Janeiro – Junho
1952	08	Julho - Dezembro
1953	27	Janeiro - Dezembro
1954	17	Janeiro - Novembro
1956	04	Julho - Novembro

Fonte: dados compilados pela autora

2.2.2.2 As produções literárias no Alto Madeira na segunda metade do século XX

Os jornais relativos à segunda metade do século XX foram encontrados no setor de periódicos da Biblioteca Pública Municipal Francisco Meirelles¹¹, cuja inauguração ocorreu no ano de 1975. Além do Jornal Alto Madeira, outros jornais encontram-se na mesma seção: O Guaporé, Diário da Amazônia, Estadão – sempre as edições posteriores a data de inauguração da biblioteca.

O acervo, assim como no C.D.H.R., não conta com preservação adequada, embora ocupe um espaço próprio nas dependências da biblioteca. Os jornais estão arquivados em agrupamentos com a indicação mês/ano escrita manualmente em um invólucro feito com cartolina. Ao longo das visitas feitas no ano de 2015 para realizar digitalizações dos suplementos literários, foi observada uma ação das funcionárias do local para catalogar as edições existentes no acervo. Contudo, o trabalho estava sendo registrado em fichas de papel e sem registros de conteúdos ou matérias veiculadas. Muitos dos jornais estão em situação frágil, mesmo sendo de datas mais recentes, pois são armazenados dobrados e dispostos em um invólucro apertado – muitas vezes são amassados no próprio movimento de retirar ou recolocar no conjunto.

Assim como nos textos relativos à primeira metade do século XX, o quantitativo de dados não corresponde fidedignamente ao número de publicações ocorridas, pois há exemplares faltantes e outros incompletos ou ilegíveis. De todo modo, todas as edições nas quais identificou-se a presença de “Cadernos” ou “Suplementos” foram digitalizados, quer atendessem aos objetivos deste estudo ou não.

Durante o processo de digitalização alguns temas foram se mostrando como pertinentes, ao passo que algumas edições dos “Suplementos” pouco contribuíam no sentido de pensar características e temáticas literárias, pois representavam uma miscelânea cultural. Por vezes a ênfase recaía sobre outras artes, ou então

¹¹ O nome da Biblioteca foi uma homenagem a “Francisco Furtado Soares de Meirelles, sertanista, nascido em 21 fevereiro de 1908 na cidade de Gamaleira – PE. Ainda muito jovem transferiu-se para o Rio de Janeiro, tendo estudado no Colégio Salesiano de Santa Rosa de Niterói. Sua dedicação aos problemas do índio brasileiro iniciou-se na época em que seu irmão Cildo Meirelles entrou para o SPI – Serviço de Proteção aos Índios, tendo o mesmo trabalhado na pacificação dos Pataxós, aborígenes estabelecidos na Bahia. Por volta de 1945, Francisco Meirelles tomou parte de uma expedição ao rio Guaporé, organizada pelo Governo brasileiro, destinada a firmar contatos com os índios Urucumaquã, no local onde supostamente estariam localizadas as minas auríferas do Marechal Cândido Rondon.” (Nova Enciclopédia de Biografias – Editora Planalto Editorial Ltda. v.4. p. 841.)

reproduziam-se textos publicados em outros periódicos brasileiros. Além disso, passou-se a verificar a presença dos gêneros crônica, ensaio, resenha – os quais não fizeram parte do estudo desenvolvido nesta tese. Assim, considerando-se apenas os textos cuja forma ou conteúdo remontassem a produções de autores locais, definiram-se algumas sistematicidades a serem analisadas: o fazer literário e a construção do sujeito na/pela escrita; as figurações identitárias nos Suplementos Culturais/Literários do *Jornal Alto Madeira*; as reconfigurações das imagens de Rondônia e a Literatura como denúncia. Segue abaixo, um quadro-síntese dos Suplementos digitalizados pela pesquisadora, no período compreendido entre os anos de 1975 e 1999:

Quadro 3 - Publicações no *Jornal Alto Madeira* entre os anos de 1975 a 1999

Ano	Quantidade de suplementos digitalizados
1975	22
1976	43
1977	31
1978	09
1979	20
1980	32
1981	21
1982	08
1983	27
1984	17
1985	14
1986	33
1987	43
1988	35
1989	44
1990	24
1991	34
1992	30
1993	19
1994	44
1998	41
1999	08

Fonte: dados compilados pela autora

2.3 A produção contemporânea na *World Wide Web*

Na passagem do século XX para o XXI, com a evolução da rede mundial de computadores (*World Wide Web*) e a modificação nas mídias, no modo de se fazer jornalismo ou registrar história e acontecimentos e também nas possibilidades de criação com palavras, imagens, sons, um novo espaço de significação foi sendo viabilizado. Essa abertura mudou hábitos de consumo e produção, pois ao conectar

um computador à *Internet*, o usuário pode acessar quase todos os produtos culturais, tanto como consumidor, quanto como produtor e divulgador de conteúdos. Disto resulta a heterogeneidade e diversidade das produções culturais encontradas nas novas mídias e advém a necessidade de analisar se a intensificação na produção repercute em termos de conteúdo e acessibilidade dos leitores, e se existe contato com outros artefatos literários – veiculados em suportes diversos, como o jornal.

A rede tornou-se uma dimensão modeladora do mundo e da subjetividade, pois a abertura proporcionada mudou hábitos de consumo e também de produção, pelo favorecimento ao abandono do anonimato e a possibilidade de publicar, compartilhar, ou experimentar virtualmente outras sensações. Com essa facilitação, a produção cultural regional ganhou mais expressividade, incluindo sujeitos anteriormente sem acesso a mercados editoriais, os quais encontraram nas formas alternativas, como os blogs e as redes sociais, um espaço para divulgação de sua produção e a possibilidade de expressar suas experiências poéticas, artísticas ou literárias.

Analisar as produções veiculadas na mídia, pensando-as como artefatos literários, promove a relativização da problemática acerca da literariedade de um texto, projetando a atenção sobre o efeito que essas produções causam, no que tange à simbolização dos processos sociais e na construção de subjetividades. A veiculação de textos em mídias digitais não só aceita, como explora ao máximo a intertextualidade e dialogia constitutivas do próprio discurso, produzido entre já-ditos e imbuído do discurso-outro. O espaço da hipertextualidade permite aos textos carregarem em si o traçado interior/exterior, assinalando a presença de palavras pertencentes a outros lugares discursivos, exemplares da interdiscursividade representada, acessíveis com um clique.

A apresentação/difusão não muito convencional das produções contemporâneas (em blogs, sítios eletrônicos, redes sociais) merece análise mais detalhada, procurando-se observar nestes espaços híbridos, aquilo que, se não é representação canônica literária, pode corresponder a fractais¹² literários – noção esta extraída e adaptada da perspectiva de análise desenvolvida por Felipe Pena ao estudar o texto biográfico, situado numa região fronteira entre o jornalístico e o literário. Pena propõe um modelo alternativo, “tomando emprestados conceitos das ciências naturais, como

¹² Fractal – “forma geométrica, de aspecto irregular ou fragmentado, que pode ser subdividida indefinidamente em partes, as quais, de certo modo, são cópias reduzidas do todo” (*Dicionário Eletrônico Aurélio*)

a teoria do caos e dos fractais, através de uma transferência metafórica de suas propostas” (PENA, 2004, p. 79). Esse modelo, segundo Pena, “rejeita os conceitos de unidade e coerência ao estudar os processos que compõem as identidades e os substitui por perspectivas que privilegiem a fragmentação e a multiplicidade. A inserção das identidades em redes flexíveis e inesgotáveis aponta para a aguda consciência da complexidade como nossa opção epistemológica” (2004, p. 79).

Devido às inúmeras e constantes publicações, e por ser um processo em desenvolvimento, foram selecionados apenas amostras de produções na rede mundial de computadores, a fim de oferecer um vislumbre dessas novas possibilidades de produção e recepção do texto literário. Sabe-se, contudo, que esta etapa da pesquisa merece desdobramentos no futuro, tendo em vista observar a dinâmica da construção colaborativa permitida pelas diferentes ferramentas *web*.

CAPÍTULO 3

MANIFESTAÇÕES LITERÁRIAS EM *THE PORTO VELHO* *MARCONIGRAM*

Neste capítulo apresentam-se análises de textos publicados no jornal *The Porto Velho Marconigram*, a fim de pensar a representação e significação do cotidiano e o processo de materialização de identidades nos textos com viés literário. Primeiramente são apresentadas considerações sobre os textos publicados pelo pseudônimo “*The Black Sheep*” e, a seguir, analisam-se outras publicações encontradas nas edições recuperadas do periódico.

3.1 “*The Black Sheep*”

O pseudônimo mais frequente nas edições do *The Porto Velho Marconigram*, disponibilizadas na obra de Neeleman & Neeleman (2011), é “*The Black Sheep*” – ou “A ovelha negra”. Nas palavras de Maingueneau, escrever sob pseudônimo revela o

[...] corte que o discurso literário estabelece entre a instância produtora e a instância que assume a enunciação. Assinar por pseudônimo é construir ao lado do “eu” biográfico a identidade de um sujeito que só tem existência na e pela instituição literária. O recurso ao pseudônimo implica a possibilidade de isolar, no conjunto ilimitado das propriedades que definem o escritor, uma propriedade particular, a de escrever Literatura, e de fazer dela o suporte de um nome próprio. (1996, p.87).

Em sentido metafórico, ovelha negra corresponde a um tipo de sujeito discordante da maioria, revoltado, não pertencente ao grupo, confrontador de ideias, conceitos, crenças. O *Dicionário Eletrônico Aurélio* define ovelha negra como a “pessoa que num grupo sobressai por suas más qualidades, por seu mau proceder”. Dos textos com características literárias, os assinados por “*Black Sheep*” chamam especial atenção pelo modo peculiar de suas composições, pela artimanha em

trabalhar as relações entre significantes; entre significantes e significados; e pelo tom jocoso com apresenta denúncias sobre a realidade.

A análise de parte da produção de *“The Black Sheep”* ecoa fragmentos da história de uma ferrovia que não chegou a se efetivar de fato e de um estado nascido no entorno dela com uma grande fusão de identidades mistas e miscigenadas. Os textos assinados por *“Black Sheep”*, juntamente com outros escritos da época, apontam para a constituição de uma narrativa particular, dentro da qual ganham densidade e sentido.

“Black Sheep” questiona a tudo e a todos, inclusive a si mesmo e a sua sanidade ou perda dela, antevendo a desumanização provocada pela barbárie da vida em ambiente inóspito. Pela voz dele, muitas outras vozes eram ecoadas e passavam a existir. *“Black Sheep”* deixou em seus poemas a possibilidade de descortinar os meandros entre história e ficção nos textos publicados no espaço jornalístico.

Na edição de 15 de outubro de 1910, *“The Black Sheep”* usa dois espaços gráficos diferentes (parte da primeira e parte da segunda página) para veicular um poema que deve ser lido no entremeio: a primeira página traz a versão em inglês do poema poliglota, apresentado na segunda página. Antes do poema é dada a seguinte explicação: “Abaixo daremos a tradução do poema da página 2. O autor disse pretender poupar os rapazes de uma dor de cabeça ao tentar traduzi-lo”¹³.

Após essa exposição do editor, segue o poema sob o título *“This is the English of it”*. Contudo, *“The Black Sheep”* mantém os dois versos finais de cada estrofe em algo similar a um pidgin. O leitor somente consegue preencher de sentido o texto quando o poema em inglês é alinhado ao poema poliglota apresentado na segunda página. Seguem as duas versões lado a lado para facilitar a decodificação.

THIS IS THE ENGLISH OF IT

*One year of hard labour donated,
And the money all laid by at home
I would like very much, I assure you,
Ma-ali sa banua acon*

*My strength and my spirit I've given
I've railroaded best that I could
You ask if I want to return here?
Uala, indi aco, matu-ua.*

UALA ACO

*Con isa ca tuig trabajo,
Com madamu nga pilac caron
Maluiag aço madamu
To return to the land of my home*

*Ang lauas cag halug nag-hatag
Pag buhat ang ferro-carril;
Maluiag aco ma-oli?
No! I'll be darned If I will*

Convém citar o trecho que antecede o poema poliglota, quando *“The Black*

¹³ “Below we give a translation of the poem on Page 2. The writer said he wanted to save the boys from a headache trying to translate it”.

Sheep” expõe os motivos para seus jogos linguísticos: “Muitos dos trabalhadores atuais já trabalharam, alguma vez, na ilha de Panay nas Filipinas, e é em consideração a esses homens que a seguinte efusão poliglota rompe com o sistema”¹⁴.

No poema poliglota chama a atenção justamente o verso escrito em inglês, sempre ao final das estrofes. O primeiro, “To return to the land of my home” revela, pela linguagem escolhida, qual é a terra da casa do eu da enunciação. Não haveria como falar de casa usando uma língua diferente da sua – para ele, o estrangeiro está marcado em todas as outras formas de falar, que reportam a outros espaços, a outras circunstâncias as quais já não lhe fazem mais sentido. A ideia de voltar ao lugar ocupado por ele no instante (como trabalhador da ferrovia) incomoda, faz mal, e aí o outro verso em inglês “No! I’ll be darned If I will”, que completa a pergunta (traduzida à primeira página) “You ask if I want to return here?”.

A escolha do termo espanhol “*trabajo*” no poema poliglota serve para ilustrar a condição na qual o sujeito se encontra, pois, nos Estados Unidos, o trabalho mais braçal e menos valoroso é, em grande parte, destinado aos imigrantes latinos – em sua maioria mexicanos e, portanto, falantes de espanhol. Além disso, o espanhol também é a língua falada na Bolívia, e a referência a este idioma poderia fazer menção a este povo e ao papel por eles desempenhado na construção da E.F.M.M. Assim, a opção pelo termo em espanhol mostra a desvalorização do trabalho e do profissional, bem como a grande exploração por ele vivenciada e sentida. Destarte, vale ponderar consoante o pensamento de Calligaris, para quem “faz sentido, do ponto de vista da psicanálise, considerar que mudar de língua possa ser um jeito para mudar de neurose” (1996, p. 17).

Na edição de 19 de novembro de 1910, “*The Black Sheep*” publica o poema intitulado *Dope*, no qual ele “decanta”, ao longo de cinco estrofes, todo tipo de drinque; estes mais que bebidas alcoólicas representariam o próprio sabor de viver. Dope entra em atrito com a publicação sob o subtítulo *Life in a railroad camp* da edição anterior, de 15 de outubro, pela qual fica evidente a restrição a bebidas imposta aos trabalhadores: “o acampamento dos trabalhadores estava sob disciplina militar, e qualquer bebida era um tabu. A despeito disto, trabalhadores nativos contrabandeavam algo parecido com ‘cachaça’”. A seguir, a transcrição do poema na forma original em inglês e a tradução feita por Neeleman & Neeleman:

¹⁴ “Many of the man now on the job have worked, sometime, on the Island of Panay in the Philippines, and it is for the benefit of these men that the following polyglot effusion was thrown off the system.”

Dope

If only the dreams that we like to drink
Were the only dreams to come true;
I wonder what boys on the line would dream –
Just listen, I'll dope it to you;

They dream of a land with hills off crack'd ice
And huge geysers of scotch high-balls;
Of rivers of bourbon, and corn and such
And flunkies awaiting their calls.

Of valleys of bright green creme de menthe,
Where the cows give absinthe frappes;
Of parks with fountains of sparking gin-fizz
And polls of pousse cafes.

Of mint julep marshes, fringed round with green,
Near oceans of champagne clear;
Where rainstorms are naught but heavy
downpours
Of amber-liked cold German beer.

They'd dream such a dream- and enjoy it too,
As you would; and so too, would I;
But, alas! The heart aches when the sleeper
awakes, -
Far better to dream on and die.

Drinque¹⁵

Se só os sonhos que amamos sonhar
Pudessem se tornar realidade,
O que os rapazes daqui sonhariam?
Bem, vou decantar isso com detalhes.

Entre montanhas de gelo moído
Há rios de rum, riachos de Bourbon,
E cachoeiras do mais puro malte,
Em meio a uma plantação de garçons.

Há vales verdes de creme de menta,
Onde as vacas têm nas tetas absinto,
As fontes vertem champanhe gelado,
Em grandes lagos dos melhores tintos.

Há alagados de vodca onde crescem,
Junto a um mar de gim, moitas de hortelã.
Ali chuvas torrenciais irrompem
De clara e fresca cerveja alemã.

Eis o que sonham, e o que amam sonhar,
Como amaríamos eu e você.
Mas eis que se acorda, e o coração chora.
Melhor viver de sonhar – e morrer.

Como se observa, o eu da enunciação revela a dificuldade em viver em um local onde os prazeres são negados e no qual os sonhos dificilmente tornam-se realidade. Ao final da última estrofe, *"Black Sheep"* fala da dor causada pela percepção dessa distância entre desejo e realidade e da motivação em viver apenas de sonho, morrendo para o mundo que habita e lhe é desagradável. Embora o poema retrate a desilusão gerada pelo engodo do paraíso nunca encontrado, o texto que o antecede trata de apontar os progressos na estrada de ferro (*"Progress on the Madeira"*): "Não deixa de ser razoável supor que recentemente a região do Madeira se tornará habitável como os populosos vales do Mississippi, nos Estados Unidos, uma região que Charles Dickens, no seu *"Martin Chuzzlewit"*, não mais que 65 anos atrás, alertou o mundo contra"¹⁶ (MARCONIGRAN, 19 de novembro de 1910).

Contudo, ao contrário do idealizado, a realidade era menos representativa do progresso. Havia enfermidades e insetos, além de desamparo, solidão e falta de

¹⁵ Tradução feita por Neeleman & Neeleman, p. 195-6.

¹⁶ It is not unreasonable to suppose that ultimately the Madeira region will become as habitable as the now populous Mississippi Valley in the United States, a region which Charles Dickens, in his *"Martin Chuzzlewit"*, not longer than 65 years ago, felt called upon to warn the world against.

estrutura básica nos acampamentos. Na mesma edição em que “*The Black Sheep*” publica *Dope*, está o poema B-U-G-S, o qual se revela como um jogo linguístico com a sonoridade das palavras, bem como com os sentidos que elas evocam. A ideia de jogo tem um escopo maior que o da brincadeira, atingindo a própria possibilidade de existência e constituindo-se como um impulso artístico:

Com efeito, o conceito de jogo assume importância apical no pensamento de Johan Huizinga, que tudo estuda *sub specie ludi* (sob a égide do jogo) e exhibe o *homo ludens* (o homem que brinca, joga), contraposto ao *homo sapiens* e ao *homo faber*: a civilização é um jogo, a cultura é um jogo, a sociedade é um jogo, tudo se resolve em jogo, não apenas no que concerne às práticas humanas; o jogo constitui uma atividade de todo ser vivo, o próprio Universo define-se como jogo. (CEIA, n.p.).

Desdobrando as palavras e fazendo deslizar significantes para constituir o processo de significação, B-U-G-S é um texto sem sentido ao ser traduzido para o português, devendo não só ser lido e interpretado em sua língua original, o inglês, como necessita da reconstrução das possíveis referências dos signos em jogo.

B-U-G-S

Have you seen Dick?

Dick who?

Cidic.

Skinny gent, ain't he?

What gent?

Nugent.

Looks like a rag doll, don't it?

What doll?

Kendall.

Goin' to have a lot of geese here soon.

Wild geese or tame geese?

No, Portuguese.

Hark! Did you hear that heart-rending cry on the river?

No, what was it?

Oh, I guess it was only the gunwale on one of the new batalhões.

It is the current rumor that a bed-bug was found in the clock in the general office. The office boy said he supposed it crawled in between the ticks.

Query: Don't you suppose there is a chance for me to get invalidated down the river as a psychopathic patient? I am the author of the foregoing.

-Black Sheep

Well, one more emanation like the above, would we think, justify the Doctors in placing you under observation.

P-E-R-C-E-V-E-J-O-S

Você já viu Dick?

Dick quem?

Cidic.

Magro Cavalheiro, não é?

Qual cavalheiro?

Nugent.

Parece uma boneca de pano, não é?

Que boneca?

Kendall.

Haverá um monte de gansos aqui em breve.

Gansos selvagens ou gansos domésticos?

Não, Português.

Atenção, ouça! Você ouviu aquele choro penoso no rio?

Não, o que foi?

Oh, eu acho que foi apenas a trincaniz de um dos novos batelões.

É o rumor atual de que um percevejo de cama foi encontrado no relógio do escritório geral. O office-boy supôs que ele tenha se arrastado entre os carrapatos.

Pergunta: Você não acha que há uma chance de eu me enveredar rio abaixo como um paciente psicopata? Eu sou o autor dos anteriores.

-Black Sheep

Bem, mais uma emanção como a acima, poderíamos pensar, justificaria os médicos colocá-lo sob observação.

Nas três primeiras estrofes de B-U-G-S apresentam-se adivinhas no estilo da

brincadeira americana “Toc-Toc”, na qual o interlocutor deve questionar quem está batendo, ocasionando, normalmente, um efeito humorístico na resposta. Nas três primeiras indagações há uma relação metonímica entre nomes ou referências a personagens e situações envolvendo palavras de sonoridade similar. Assim, colocam-se em relação os termos dick – Cidic; gent – Nugent e rag doll – Kendall. Pelo contexto, Nugent, Cidic e Kendall são referências nominais de personagens que coabitavam o espaço da estrada de ferro e, em tom jocoso, entram para a constituição do texto e seus trocadilhos.

Dos três, apenas Kendall foi identificado como nome de origem anglo-saxônica, correspondendo a “vale do rio brilhante”. Nugent foi identificado como sobrenome comum nos EUA e Dick corresponde ao apelido de Richard, também usado para se referir a um indivíduo qualquer. Na gíria, Dick pode denotar tom ofensivo, equivalendo a idiota, imbecil, indivíduo muito desagradável e também corresponde à maneira como o órgão sexual masculino é nomeado. Considerando-se essas poucas informações sobre os nomes, pode-se inferir que “*Black Sheep*” tenha proposto uma categorização dos tipos de sujeitos que viviam nos acampamentos da estrada de ferro em três grupos: os Cidic, os Kendall e os Nugent.

Cidic é representado metafórica e/ou metonimicamente pelo termo Dick. Pode-se deduzir trataram-se de tipos másculos que costumavam ostentar sua grande virilidade. Possivelmente os “Cidic” eram aqueles, mesmo sem posição hierárquica, que davam as ordens. Kendall é posto em relação de contiguidade com a expressão “*rag doll*” (boneca de pano), por demonstrar comportamento similar ao de uma boneca que permite ser jogada de um lado para o outro, sem reclamar. Os “Kendall” seriam os cumpridores de ordens, sem hábito de questionar ou exigir direitos. Por sua vez, Nugent, pela sua relação com o termo “*skinny gent*” refere-se aos tipos magros, talvez tísicos e inadequados para as pesadas atividades relacionadas à construção da estrada de ferro. Pode-se ainda supor que os Nugent seriam os adoentados, acometidos por malária, beribéri, e outras mazelas da floresta.

O aparente *nonsense* (não-sentido) da cadeia significativa do poema “*Dope*” é resultado da justaposição de significantes e “*Black Sheep*” pretende dar visibilidade ao não dito explicitamente, mas realizado no deslize, no padrão significativo observável nas correlações dos significantes com os significantes. Na sequência do poema, “*Black Sheep*” coloca em relação, pela similaridade sonora, os termos geese – Portuguese. O interlocutor questiona se os gansos (geese) dos quais se estaria

falando seriam selvagens ou domésticos, e a resposta é portugueses. Pode-se inferir que para “*Black Sheep*”, falante nativo de inglês, o idioma português soaria simplesmente como grasnros. Em outra possibilidade, os ditames da autoridade assim pareciam a ele: não como ordens a serem acatadas, mas como ruídos irritantes e estridentes.

No trecho seguinte, há referência ao ruído produzido pelo contato de embarcações – supondo-se que “*Black Sheep*” refira-se a trincaniz de um dos novos batelões (e não batalão, como grafado no texto original, pois esta palavra inexistente), pois são várias as passagens do *Marconigram* em que se encontra a palavra batelão, corroborando a perspectiva do erro gráfico. Ademais, batelões são “embarcações capazes de enfrentar as corredeiras e as cachoeiras do Madeira” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 145-6). A trincaniz, segundo o *Dicionário Eletrônico Aurélio*, corresponde “nas embarcações de madeira, fiada de vigas, assente sobre os vaus, junto à amurada, e cavilhada para as balizas, com o fim de, juntamente com os dormentes, reforçar o casco no sentido longitudinal” e um batelão equivale a uma “embarcação robusta, de ferro ou de madeira, fundo chato, com propulsão própria ou sem ela, usada para desembarque ou transbordo de carga”. Contudo, a pergunta subjacente à explicação remete a imagem de um rio a chorar penosamente, sentindo a dor do impacto causado pela construção da estrada de ferro, onde não só muitos homens morrem, mas a natureza também.

Chama a atenção o comentário feito após a assinatura de “*Black Sheep*” – possivelmente ele tenha sido tecido por um dos editores do periódico e sugere uma não casualidade na escolha do pseudônimo. “*Black Sheep*” questiona a si e aos outros se existe a chance de ser afetado pelo rio e se tornar um psicopata, pois a privação da família, o engodo do eldorado, a pressão do trabalho e do “senhorio”, além das muitas mortes diárias constituem um ambiente propício à instalação de comportamentos patológicos. Esses pensamentos e sentimentos por ele manifestos são de difícil aceitação pela maioria das pessoas e isso fundamenta a escolha do pseudônimo “*Black Sheep*”.

3.2 “*La vida sin Literatura y quinina es muerte*”

Nas edições recuperadas do *The Porto Velho Marconigram*, o dístico no

cabeçalho da primeira página é “*La vida sin Literatura y quinina es muerte*” – redigido em espanhol em um jornal escrito em inglês e distribuído no Brasil aos trabalhadores de diferentes nacionalidades. Outro fato interessante é a equivalência entre Literatura e quinina¹⁷ como fundamentais para a sobrevivência no ambiente inóspito da floresta: enquanto a Literatura era o alimento para o espírito, garantindo entretenimento e distração aos trabalhadores, a quinina era o medicamento disponível em caso de doenças tropicais, especialmente malária. Segundo Neeleman & Neeleman:

A quinina é um medicamento natural extraído da casca de uma árvore chamada quina, sua única fonte natural. Usada pelos índios quéchua, habitantes do Peru e da Bolívia, foi levada à Europa pelos jesuítas. Começou a ser utilizada contra a malária no início do século XVII e permaneceu como tratamento padrão da doença até 1940. Sua capacidade de diminuir a febre e controlar a dor e a inflamação era essencial para salvar a vida dos trabalhadores da floresta. (2011, p. 169).

De fato, a quinina era a medicação disponível e, por via das dúvidas, havendo qualquer manifestação sintomática de doença, oferecia-se quinina ao enfermo. Realidade esta que foi traduzida em linguagem poética, e em tom satírico, por “*Hipo Dermic*”, como se vê a seguir:

A w(h)ail from Candelária

Everyone in the hospital
Gets some old kind of “dope”,
Morphine, cocaine, strychnine –
For, while there’s life there’s hope.
Number five gets “poco” whisky,
And so does number nine,
It makes no difference what you’ve got,
They “shoot you” with quinine.

I have just returned from there
At meals I stand in line,
Why don’t I sit? Well, truth to tell,
Well, ----er---- well I got mine.

Uma lamúria vinda da Candelária

Todos no hospital
Obtém algum velho tipo de “narcótico”,
Morfina, cocaína, estriçnina -
Pois, enquanto há vida, há esperança.
Número cinco recebe “poco” uísque,
E o mesmo acontece com o número nove,
Não faz diferença o que você tem,
Eles jogam em você quinina.

Acabo de regressar de lá
Nas refeições eu fico na fila,
Por que eu não sento? Bem, para dizer a verdade,
Bem, ---- hum ---- bem, eu tenho o meu.

Na mesma data, outro poema foi disposto entremeado em notas informativas. Observa-se a repetição do mesmo tema do anterior: a quinina – o remédio que ocupa o lugar das bebidas, tornando-se quase um vício. Eis o texto:

I was sitting down to dinner
And before me I did see,
A large bottle of quinine,
And I says: “Have one with me.”

Eu estava sentado para jantar
E diante de mim eu vi,
Uma grande garrafa de quinina,
E eu disse: “Beba uma comigo.”

Na sequência de versos transcrita abaixo (publicação feita em 07 de janeiro de 1911), evidencia-se toda a insatisfação pela escolha que conduziu a vinda do sujeito

¹⁷ A quinina é um alcalóide da quina, da quina-amarela e de outras plantas congêneres, usado como antimalárico e antipirético.

para o Brasil. De acordo com Calligaris (1996, p. 19) "Ele tem com o país enquanto corpo uma cobrança que lhe permite dizer "este país não presta", quer seja porque deveria ser o outro (aquele que ele deixou), quer seja porque não goza como deveria".

Em sua leitura psicanalítica, Calligaris aponta que o colonizador não se satisfaz plenamente na sua condição de explorador, pois vive a frustração de desposar outro corpo – apenas uma mimese daquele que seria seu real objeto de desejo. Assim, ainda que o poema tenha sido escrito por um trabalhador, o qual não é a figura exata do colonizador, tem-se a representação discursiva desse papel social, pois os trabalhadores da E.F.M.M. representavam os interesses dos colonizadores, colocando-os em funcionamento. Vejam-se os versos:

Pay day, cash in hand
Country no good, foreign land
Man as cunning as a fox,
Little milreis behind the locks.

Dia de pagamento, dinheiro na mão
País ruim, terra estrangeira
Homem esperto como raposa
Poucos mil réis atrás das fechaduras

O acúmulo de frustrações faz os textos instituírem-se sobre o passado, equivalendo a “canções de exílio” – como ocorre com a publicação veiculada em 14 de janeiro de 1911, no entremeio de notas informativas (como a que refere-se ao progresso no trabalho de construção da E.F.M.M.), transcrito a seguir:

The splendid weather for the last few days remind us of: -

The roses nowhere bloom so white
As down in the Old Virginia
The sunshine nowhere seems so bright
As down in Old Virginia
The birds sing nowhere quite so sweet
And nowhere hearts so lightly beat
For Heaven and earth both seem to meet
Down in Old Virginia

Splendid headway is being made by the corp engaged in the work to the north of Porto Velho, as is also, with the work along the igarapé.

O tempo esplêndido dos últimos dias nos faz lembrar de: -

Em nenhum lugar, as rosas florescem tão brancas
Como na Antiga Virgínia
Em nenhum lugar, a luz do sol parece tão brilhante
Como na Antiga Virgínia
Em nenhum lugar os pássaros cantam tão doce
E em nenhum lugar os corações batem levemente
Para o céu e a terra, ambos parecem atender
Como na Antiga Virgínia

Esplêndido progresso está sendo feito pelos envolvidos no trabalho ao norte de Porto Velho, como também, com o trabalho ao longo do igarapé.

O esplendor das memórias contrasta com o dia a dia de trabalho nas obras da Estrada de Ferro, como na publicação de 14 de janeiro de 1911. Como se observa, o poema corresponde a uma descrição, tanto do espaço geográfico (a floresta amazônica), como do extenuante trabalho desenvolvido, “num lugar além da fé” – ressalte-se que a E.F.M.M. ficou conhecida como “a ferrovia do diabo”, dadas as dificuldades para a execução da obra e os incontáveis mortos ao longo de todo o

processo de construção. Segue o texto:

'way up in the jungle
Where de Madeira River flows
Where tarantulas by the thousands
And the Palm and Rubber tree grows;
There's a gang of railroad builders
Working just as hard as can be,
To complete a railroad
To take the rubber to the sea;
They are working still at noon,
And some nights you'll find them working
By the light of the bloomin' moon;
They're over in the tropics
In a country far away
But they're here to build a railroad
Called the Madeira-Mamoré

Bem no meio da mata
Onde o rio Madeira serpenteia
Entre tarântulas às toneladas
Palmeiras e seringueiras,
Há um bando de trabalhadores
Pegando pesado sem parar
Para terminar a ferrovia
Que levará a borracha ao mar.
Eles trabalham de manhã
Eles trabalham ao meio-dia,
E algumas noites trabalham
À luz que a lua irradia.
Estão enterrados nos trópicos
Num lugar além da fé,
Vieram construir uma ferrovia
Chamada Madeira-Mamoré¹⁸

Essa problemática relação entre homens, ferrovia e a paisagem não se esgotou nos textos do *Marconigram*, ao contrário, é frequente nos escritos em Língua Portuguesa do jornal *Alto Madeira*, fundado em 15 de abril de 1917. Devido ao fato de o *Alto Madeira* ser o jornal mais antigo de Rondônia, e por apresentar larga produção literária e cultural difundida em suas páginas e “Cadernos”, os capítulos a seguir abordarão as temáticas e formas composicionais desenvolvidas pelos textos. Assim, o próximo capítulo apresenta textos publicados na primeira metade do século XX e suas conseqüentes análises, tendo em vista demonstrar como o cotidiano foi sendo significado e a identidade construída nas produções com características literárias publicadas naquela época.

¹⁸ Tradução feita por Neeleman & Neeleman, p. 132

CAPÍTULO 4

LITERATURA NO *ALTO MADEIRA* – PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Neste capítulo serão abordadas as publicações de caráter literário divulgadas pelo *Alto Madeira* na primeira metade do século XX. Em um primeiro momento será evidenciada a presença de folhetins no *Alto Madeira*, os quais mesmo não tendo sido escritos por autores regionais (a maioria corresponde a traduções), colocavam o jornal na esteira dos gêneros em voga naquela época – o que confirma a hipótese de que as produções publicadas no jornal eram responsáveis em boa medida sobre a acessibilidade do público à Literatura. Além disso, dadas as particularidades geográficas e de instituição do Estado de Rondônia, neste capítulo também serão estabelecidas relações com a história e as problemáticas noções de região e regional. Ademais, como os textos fazem menção a determinados momentos históricos ou contextos e/ou personagens locais, torna-se indispensável esse tensionamento constante entre Literatura e história, ficção e não-ficção, representação e literariedade.

4.1 Folhetim no *Alto Madeira*

No jornal rondoniense *Alto Madeira*, a edição de número 110, publicada em 09 de junho de 1918 chamava a atenção dos leitores com o seguinte anúncio:

Figura 5 - Chamada de folhetim: *O grande Segredo* (*Alto Madeira*, número 110, 09 de junho de 1918)



Fonte: digitalização feita pela autora, original no C.D.H.R.

Interessante perceber como a convergência entre as mídias já se fazia presente em Rondônia no começo do século XX. O anúncio do jornal convida os leitores a acompanharem, a partir daquela data, a publicação do folhetim cinematográfico *O Grande Segredo* já anunciando a exibição do filme resumo do folhetim no Cinema Phenix.

De acordo com pesquisa realizada na base de dados IMDb¹⁹, *The Great Secret* correspondeu a um seriado estadunidense da época do cinema mudo, produzido durante o ano de 1916 e exibido nos cinemas americanos entre 1º de janeiro e 30 de abril de 1917. A sinopse apresentada no site é a seguinte: “A jovem atleta rica vem em auxílio de uma bela herdeira, cuja fortuna está sendo ameaçada por dois arqui vilões, o Grande Mestre e Doutor Zulph”²⁰. A série foi produzida pela *Quality Pictures Corporation* e contou com 18 episódios, com os seguintes títulos: “O vórtice do destino; O baú do tesouro maculado; A mão invisível; Da luz do sol às sombras; A armadilha; A toca do dragão; A garra amarela; Uma pista do Klondike; Enigma do cupido; A mulher e o jogo; Um tiro no escuro; Pego na rede; A luta; A fuga; O teste da morte; O artesanato; O dedo ausente; O Grande Segredo”²¹.

Observa-se nos capítulos passíveis de recuperação no jornal *Alto Madeira* uma correspondência com os títulos dos episódios da série de televisão, embora mais prolongados. O último capítulo identificável foi publicado como a trigésima parte da história e apareceu na edição número 147, em 17 de outubro de 1918, com o título “O grande segredo” – sendo provável que a conclusão tenha ocorrido na edição seguinte, pois o texto encerra-se com o tradicional “continua”.

Devido ao estado de conservação do jornal *Alto Madeira*, alguns capítulos do folhetim não podem ser lidos; também há páginas do jornal armazenadas com datas trocadas, pois, de acordo com o arquivo, o capítulo dois teria sido publicado na edição número 111, enquanto o capítulo um estaria na edição número 115, de 27 de junho de 1918, após a publicação de seis capítulos. Ademais, há capítulos não localizados nos exemplares armazenados. Na edição número 135, de 05 de setembro de 1918,

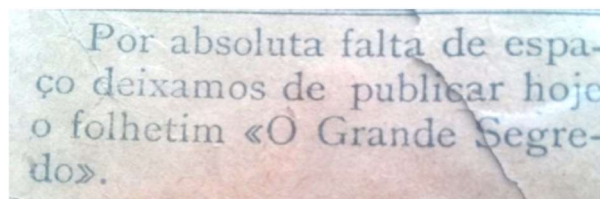
¹⁹ O *Internet Movie Database* (Base de Dados de Filmes na *Internet*) é uma base de dados online de informação sobre música, cinema, filmes, programas/comerciais para televisão e jogos de computador.

²⁰ “A wealthy young athlete comes to the aid of a beautiful heiress, whose fortune is being threatened by two arch villains, The Great Master and Doctor Zulph”.

²¹ “The Whirlpool of Destiny; The Casket of Tainted Treasure; The Hidden Hand; From Sunshine to Shadow; The Trap; The Dragon’s Den; The Yellow Claw; A Clue from the Klondike; Cupid’s Puzzle; The Woman and the Game; A Shot in the Dark; Caught in the Web; The Struggle; The Escape; The Test of Death; The Crafty Hand; The Missing Finger; The Great Secret”.

apenas veiculou-se a justificativa para a não publicação do Folhetim naquele dia:

Figura 6 – Justificativa para não publicar o folhetim



Fonte: digitalização feita pela autora, original no C.D.H.R.

Abaixo, a transcrição do primeiro capítulo do folhetim:

CAPITULO I

O furacão da vida

— Bons dias, Jane. Como vae o doente?

Jane Warren, uma mulher de meia idade, exausta pelos cuidados dispensados longo tempo ao multimilionario Thomaz Clarke, tremeu ao ouvir a pergunta e, deixando transparecer uma intensa emoção, cerrou os punhos e respondeu em ar de censura ao Dr. Zulph:

— Quem melhor póde saber do que o senhor? Não é o senhor o medico?

— Vamos, vamos, disse Zulph, fitando-a fria, mas firmemente, com os seus olhos esbugalhados de peixe. — Não te zangues. Bem sabes que a cura de semelhantes symptomas em ti é para mim uma brincadeira. O que convem que desde agora comprehendas, é que tens que obedecer cegamente ás minhas ordens. E, se as não obedeceres...

— O senhor revelará algo da minha vida que eu tenho procurado esconder. — respondeu Jane num tom fatigado e remoto. — O senhor, o seu Grão-Mestre e os seus Sete Mystérios, hein?

Zulph recuou colerico:

— Olha: quanto menos fallares do Grão-Mestre e dos Sete Mystérios, Jane, melhor correrão as coisas para ti, respondeu com acrimonia.

— E por que não hei de eu fallar delles ao senhor? Pois já não faz annos que estou aqui em casa do Sr. Clarke? Pois não tenho sido testemunha dos manejos seus e dos outros infames membros da vossa organização? Acaso ignoro que o Sr. Clarke é o mais intelligente dos Sete Mystérios, que quasi todo o seu dinheiro foi ganho por meio de crimes...

— Ah, atalhou Zulph, sorrindo externamente, mas possuido da colera mais vehemente, e decidido em seu espirito a fazer Jane acompanhar Clarke na sua viagem para a eternidade. — Não há duvida que conheces Clarke como elle realmente é. Hoje é apenas um doente em estado desesperado e nada mais.

— Sim, um doente, bem doente cuja cura está confiada ao senhor. Pobre Thomaz Clarke! Deus tenha compaixão d'elle!

— E Deus tenha também compaixão de Jane Warren, murmurou Zulph, pronunciando as palavras quasi em cima do rosto da enfermeira. — Deus tenha compaixão della, se ella ousar desobedecer aos meus mandados: Ouve, trouxe comigo um testamento. Quero que faças com que Thomaz Clarke o assigne. Uma vez que tão bem informada estás sobre os negocios d'elle, sabes com certeza tambem (os doentes nunca deixam de tomar por confidentes as suas enfermeiras) que em paga do que por elle têm feito os Sete Mystérios, Clarke se comprometteu a legar-lhes toda a sua fortuna.

— Sim, bem sei, — respondeu Jane, mas muito melhor faria elle em deixar o seu dinheiro á pobre Beverly Clarke, sua sobrinha, cujo pae, irmão d'elle, foi por elle proprio roubado, em consequencia do que está a pobrezinha vivendo agora na miseria em companhia de sua mãe.

— Thomaz Clarke cumprirá a sua promessa, disse Zulph a rir e mechilhando nas algibeiras, donde finalmente retirou um frasquinho com um liquido negro.

— Cumprirá a sua promessa, insistiu, e morrerá hoje mesmo. Quanto a ti, Jane, tens uma de duas coisas a fazer: ou me obedeces e serás generosamente recompensada, ou recusas-te a obedecer e soffrerás o castigo. A recusa será a ruína; a obediência, a opulencia. Apenas eu sahir, farás com que Clarke assigne o seu testamento. Depois, propõe-lhe beber um copo de vinho á sua saúde.

— Num dos dois copos de vinho lança duas gottas deste liquido. Uma gotta produz um somno prolongado, duas matam. Dá-lhe a beber do copo em que houveres lançado as duas gottas do

liquido. Por minha parte, vou a uma reunião dos Sete Mystérios. Sabes o número do meu telephone. Telephona-me, pois, sem demora, apenas Thomas Clarke tiver assignado o seu testamento. Mais tarde, quando o desgraçado tiver morrido, telphona-me de novo.

Depois que se viu só, Jane poz-se a pensar na sua tremenda situação. Zulph era um homem de grande prestígio em Nova York. Pertencia áquelle typo de indivíduos que numa phase da vida por meios legitimos ou criminosos, arrebanham quanto dinheiro podem, e depois apparecem na outra phase da vida cidadãos graves e respeitados. Jane pensou um momento em correr á polícia e denunciá-lo. Fazel-o, era porém, cavar a sua propria desgraça, pois Zulph estava de posse de elementos com que perdel-a de vez. Ora, todo o esforço dos seus ultimos annos tinha sido para esquecer o passado. E, fraca, consciente da sua fraqueza, Jane pegou do testamento e levou-o a Thomaz Clarke.

— Penna e tinta, depressa! — disse Clarke. Ai, o meu coração! Não creio que me reste muito mais tempo de vida! Chama-me Frederico! (Continúa)

Em 1920, na edição número 282, datada de 01 de fevereiro, encontra-se outro texto sob a denominação *O folhetim do Alto Madeira*, intitulado *Uma aventura macabra*. Apesar de estar disposto em uma seção indicativa de folhetim, o texto se distancia do gênero indicado, a começar pelo formato do texto que tem início e fim na mesma página – sem o uso do convencional “continua...”, característico dos romances folhetinescos.

Esse suposto folhetim tem autoria de Emilio Carrère, poeta, jornalista e narrador espanhol, que viveu de 18 de dezembro de 1881 a 30 de abril de 1947 em Madrid, tendo pertencido à corrente poética modernista. Em 1907, o autor passou a publicar textos curtos sobre o submundo da Madrid da época, alguns dos quais revelam seu interesse pela teosofia, metafísica, espiritualismo. O texto publicado no *Alto Madeira* pode ser classificado como conto, pois revela-se uma narrativa curta, com poucos personagens, e cujo enredo apresenta um conflito resolvido em pouco tempo. O primeiro parágrafo busca na Literatura universal exemplos para comprovar a tese desenvolvida, segundo a qual os mortos podem retornar à vida. Assim ele começa:

Temos exemplos literarios universalmente conhecidos de que os mortos voltam. Shakespeare nos apresenta o pae de Hamlet e Galdós faz apparecer a mãe de Electra. É a celeste intuição do mystério que os poetas tem. Porém, á parte as creações artisticas, existem outras provas [palavra incompreensível] documentárias. Desde o velho, ingênuo e venerável Allan Kardec até agora, os testemunhos documentando a apparição dos que morreram centuplicaram-se. Há, a propósito, uma copiosa bibliographia. Maese Pérez, o admirável organista, volve todas as noites a vibrar em accordes divinos o seu instrumento, como averiguou o genio, illuminado de Becquaer.

Mas que o episodio literario, nos impressiona o relato pessoal do maravilhoso. Vou lhes referir um episodio que tem em suas memorias [palavra incompreensível] um diplomata estrangeiro. Ele o viu e o refere com palpitante emoção de realidade, porque foi comsigo que ocorreu. (*ALTO MADEIRA*, nº 282, 01/02/1920).

Se, por um lado, o narrador ancora sua escrita em autores reconhecidos, como

Shakespeare e Galdós, por outro, no segundo parágrafo, ele o aproxima de situações vivenciais, factuais – e afirma ser isso mais impressionante que o tratamento do tema pela Literatura. Para dar mais proximidade, legitimidade e verossimilhança ao escrito, o narrador conta episódio ocorrido com um diplomata estrangeiro, por ele relatado com “palpitante emoção de realidade”. Este procedimento aproxima o conto de uma crônica dos fatos, tornando o relato efêmero e não muito coletivo (foi consigo que ocorreu), embora a força repetitiva faça a narrativa retornar pelo mesmo caminho, permitindo a possibilidade de recontar a inúmeros enunciadores que possam ter vivido situação semelhante. Veja-se o texto:

Este joven diplomata, sceptico e livre pensador, como bom filho do seculo XIX, foi uma noite a um baile de mascaras, no theatro Real. Ia disposto a divertir-se, sem preocupar-se com as consecuencias decorrentes. Era amigo do marquez de Salamanca e madrugada alta foi ao seu camarote, de onde melhor poudo contemplar o pitoresco e luxuoso conjunto da festa. Depois, dirigiu-se ao palco. Era o instante da maior animação. As mulheres mais formosas de Madrid, os homens mais illustres... A loucura agitava suas notas triumphaes no rythmo das dansas sensuaes... A orgia no ante-palco culminava.

A cortina, repentinamente, foi alçada e uma bella dama se acercou do nosso heroe. Era uma mulher alta, muito esbelta; estava com um roupão negro e levava no peito prendida, uma magnífica rosa chá. Um véo cobria o seu rosto. Estendeu a sua mãozinha aristocrática e enluvada, com um gracioso sorriso.

– Siga-me.

O diplomata viu-se seduzido pela aventura. Accedeu.

Atravessaram corredores, o vestibulo e saíram a rua.

– Aonde vamos?

– Segue-me – replicou a mysteriosa mascarada.

As ruas estavam desertas. Fevereiro havia revestido de neve os jardins e os tectos das casas. A dama da rosa no peito caminhava em silencio, abstraída como que olvidada da sua companhia e indifferente aos galanteios que ouvia.

Cruzaram a rua do Areal, a Porta do Sol, a rua Alcalá... O diplomata começou a sentir-se inquieto com a grande caminhada. Não seria talvez uma cilada?

Estavam sós numa rua sem iluminação, a mysteriosa e muda belleza e elle. Uma candeia accesa por um devoto ardia em frente a igreja de S. José. A dama encaminhou ao templo e nelle, sem vacillações penetrou.

– Porém, aonde vamos?

– Segue-me – ordenou novamente a enigmática creatura do roupão negro.

Agora começa o verdadeiro sobrenatural. Entraram na igreja, primeiro a dama e elle atrás. Entretanto não parece muito raro que áquellas horas, ás 3 da madrugada, estivessem abertas as portas do templo?

A igreja permanecia em penumbra amedrontadora. A dama caminhou resolutamente pelas naves. Repentinamente, entre as sombras de um altar, sua figura desapareceu em um penacho de fumo. O galã então a chamou, suffocado pelas trevas que o cercavam. Sua voz retumbava pelas cavidades do templo, com intrépido e um medo glacial do desconhecido, do outro mundo, o engolphou.

Emfim, divisou uma vaga claridade, esmarellecida, na capella mais afastada. Como um automato encaminhou para ahi os seus passos e esteve a ponto de cair morto de espanto. A luz dubia de quatro cirios se via uma urna funeraria. Era então costume os cadaveres passarem a noite nas igrejas antes de serem sepultados. Naquelle dia havia fallecido uma senhorita da alta sociedade e o diplomata viu no suntuoso ataúde estendida divinamente pallida, a mysteriosa mascarada do baile do theatro Real. Sobre a negrura do seu roupão, á altura do peito, tinha uma rosa chá.

Na edição 303, publicada em 15 de abril de 1920, *Rosa Fenecida*, um novo folhetim, ocupa a parte baixa da página, como era hábito na publicação dos Romances folhetins. Diferentemente do folhetim tradicional em que se conta uma parte da história a cada edição, neste caso particular a continuação ocorre na mesma edição, ocupando o rodapé de todas as páginas, não restando nada a ser contado no outro dia – o romance é desenrolado e encerrado em uma única edição do jornal.

Em 01 de janeiro de 1922, na edição 482, publicou-se o terceiro episódio do Romance Folhetim *As treze noivas*. Como não há nenhum número do ano de 1921, não se sabe quando ele teve início, embora se suponha que tenha sido no mês de dezembro de 1921. O último episódio foi publicado na edição número 493, de 02 de fevereiro de 1922, não tendo sido feita qualquer outra publicação literária durante este intervalo.

Outro texto, na edição número 655, de 30 de agosto de 1923, ocupa o espaço do folhetim, tem título característico desse tipo de produção, mas não corresponde a ele, em termos de conteúdo. Escrito em espanhol, inclusive no título da seção (*Folletin del “Alto Madeira”*), trata sobre *La exploración del Rio Beni por el Dr. E. R. Heath* e a única informação em português detalha ser esta a “Parte Histórica”, correspondendo a “continuação” de alguma parte não localizada.

Passados vinte e cinco anos, o jornal *Alto Madeira* retornou a veicular um Folhetim. O primeiro número foi publicado na edição 3221, de 04 de agosto de 1948, sob o título *Diário Íntimo de Eva Braun*. Contudo, novamente há uma mistura de gêneros, pois, embora o espaço seja designado como folhetim, o texto intitula-se diário e tem caráter autobiográfico. Eva Braun foi companheira de Adolf Hitler e, suicidou-se com ele após 40 horas de casados, quando o Terceiro Reich ruiu.

Além dos folhetins, muitos outros textos (principalmente poemas) foram sendo veiculados no *Alto Madeira* – alguns de autores regionais e outros tantos de autores já consagrados nos âmbitos da Literatura nacional e universal. Até meados de 1970 essas publicações ocorreram de forma esparsa, sem uma periodicidade ou espaço próprio definido, mas foram instituindo o espaço de leitura de textos literários, difundindo o hábito entre os leitores e, aos poucos, deixando de ser apenas a publicação feita para cobrir um espaço em branco na folha de jornal. A seguir, serão analisados alguns dos textos publicados ao longo da primeira metade do século XX, enfatizando as temáticas e abordagens que sustentam um discurso identitário.

4.2 Temáticas e abordagens dos poemas do *Alto Madeira*

O Estado de Rondônia modelou-se como espaço múltiplo, ocupado por sujeitos heterogêneos, advindos de diferentes lugares e sobre os quais o imperativo da ordem se impunha no intuito de estabelecer unidade. Para tanto, as escritas foram orientadas na tentativa de agregar diferenças em um universo cultural, correspondendo a retratos de experiências, sobretudo existenciais, e abordando a constituição de si diante de relações de alteridade.

Como as religiões correspondem a sistemas culturais de idiossincrasias marcantes, cujas perspectivas criam formas de governamentalidade, as diferenças entre elas podem gerar conflitos. Isso ocorre porque cada tipo de rito estabelece a identidade/subjetividade, refletindo posições políticas correspondentes a mitos emolduradores das instituições sociais e de racionalizações sobre papéis e funções. Possivelmente por este motivo, as práticas religiosas tenham sido proibidas à época da construção da E.F.M.M. – além de evitar conflitos, instituiu-se um único regime de poder e verdade.

Entretanto, há de se pensar que se fosse mera imposição do “senhorio” esse regime de verdade não se instauraria, pois havia todo um clamor pela instauração da “ordem”, cujas vozes emanavam dos trabalhadores, colonos e imigrantes. Destarte, os ideais comtianos resumidos no lema “O Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim” e readaptados à faixa branca presente na bandeira brasileira e que traz a inscrição “Ordem e Progresso” em letras maiúsculas verdes desde 19 de novembro de 1889 reverberavam nas variadas partes do país. Calligaris, em uma abordagem com viés psicanalítico, comenta:

Foi o colono certamente quem escreveu a divisa comtiana sobre a bandeira do Brasil: Ordem e Progresso. Sobretudo “ordem”. Pois se ele pedia algo ao país, era o contrário do pedido do colonizador: não um corpo de gozo além do interdito paterno, mas um interdito paterno que, impondo limites ao gozo, fizesse dele um sujeito, o assujeitasse. (CALLIGARIS, 1996, p. 20).

Essa ânsia de assujeitamento decorria da carência de identificação sofrida pelos trabalhadores remanescentes da E.F.M.M., os quais haviam passado os dias a construir um projeto, desbravando a mata e enfrentando doenças. Com a conclusão da obra, a dispersão se tornou evidente, sendo necessário encontrar um fio capaz de reconectar tantas partes difusas. Aqueles homens tinham em comum apenas sonhos perdidos, saudades de pessoas e lugares deixados para trás, o sentimento de

enganação, frustração e esperanças – cenário impulsionador para uma reflexão consoante ao pensamento de Bhabha:

De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder [empowerment] no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (1998, p. 20).

Levando-se isso em consideração, a seguir serão analisados textos publicados ao longo da primeira metade do século XX no jornal *Alto Madeira* em uma sistematicidade temática capaz de revelar o funcionamento de um regime de verdade instituído naquele momento, tendo em vistas ordenar a dispersão de sujeitos e saberes.

4.2.1 O rio como agregador das diferenças

Diante do emaranhado de pessoas e sentimentos, o rio se tornou o elemento agregador das diferenças, embora, paradoxalmente, carregasse na intermitência do fluxo a renovação. A relação próxima entre os habitantes e o rio deu origem ao dito popular “quem bebe das águas do Madeira, ainda que vá embora, sempre volta”. Euclides da Cunha, ao falar sobre o rio Madeira, acertadamente disse: “Tal é o rio, tal a sua história: revolta, desordenada, incompleta” (1967, p. 20). Também revolvida, desordenada e incompleta era a história dos ocupantes de um espaço tão indefinido quanto eles.

Mia Couto, um dos conferencistas da edição do “Congresso Fronteiras do Pensamento”²² no ano de 2012, afirmou: “eu gosto muito da maneira como no Brasil as terras tomam os nomes dos rios, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, etc. Como se a água mandasse no chão, e como se os rios fossem fronteiras que não separassem, mas juntassem”. Desde a antiga mitologia greco-romana, os homens mostram seu encantamento com a força e poder das águas, de modo que

²² O “Fronteiras do Pensamento” é um projeto cultural múltiplo, concebido em 2006 e realizado anualmente na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. “Através de uma série anual de conferências, o Fronteiras abre espaço para o debate e a análise da contemporaneidade e das perspectivas para o futuro, apresentando pensadores, artistas, cientistas e líderes que são vanguardistas em suas áreas de pesquisa e pensamento.” <www.frenteirasdopensamento.com.br>, acesso em 15 de junho de 2014.

Da mesma maneira que fizeram do céu e da terra divindades isoladas, personificaram a água e fizeram dela um ser encarregado de governar tudo o que dependia do seu vasto império. A fonte murmuradora, o rio majestoso, o lago imóvel, a corrente impetuosa, tornaram-se os tributários desse deus poderoso, chamado Oceano. (MAGNO, n.d., p. 129)

A exaltação ao rio, o respeito a sua força e intrepidez, o sentimento de dívida para com ele, tudo isso aparece nos escritos publicados no *Alto Madeira*. No soneto *O Rio* – escrito por Roberto Lopes e dedicado a Joaquim Tanajura²³, publicado na edição 100, de 05 de maio de 1918 – pode-se ver essa exaltação ao rio como elemento grandioso e imponente.

O RIO

Rapidamente vae em seu alveo de areia
o rio a deslizar como um lençol de prata;
as estrelas, o azul e a lua que o clareia
no brilho adamantino em perfeição retrata.

O murmúrio seu que se perde na matta
semelha uma canção triste da lua cheia,
e em torno a natureza esplendorosa e grata,
no farfalhar da brisa em extasis aneia.

Taciturnas visões - as arvores caladas,
inclinam-se velando, às margens, esgalhadas,
como um bando de mãos, zelosas,
amantíssimas.

E o rio serpenteando as cascatas escala
rola, e sobre o rochedo onde em fragor estala,
faz-se em perolas mil e lágrimas puríssimas.

No soneto, uma paisagem harmoniosa e quase sacra é descrita, na qual o rio funciona como elemento de coesão. A atitude contemplativa do eu da enunciação torna-se evidente dada a magnificência atribuída à natureza, inclusive antropomorfizada: “as árvores caladas inclinam-se [...] como um bando de mãos” e o rio murmura e desmancha-se em “lágrimas puríssimas”. Ou seja, ocorre uma sublimação máxima da natureza concomitantemente ao apagamento do elemento humano ou de qualquer outro resultante de sua ação ou intervenção – o estilo extasiado marca esse distanciamento e descompromisso. O papel que caberia ao homem, seu ser/estar/pertencer/modificar o espaço é transferido para o rio, tornado elemento principal da paisagem. Entretanto, a antropomorfização pode sugerir o impacto das ações humanas, ainda que delas não se fale; e da “dor” causada por elas, motivando a triste canção entoada pelo rio no percurso até as cachoeiras – a construção da E.F.M.M. transcorreu justamente pela impossibilidade de navegação nos trechos encachoeirados do Rio Madeira.

Em uma abordagem diferente, mas também atribuindo vida ao rio, Antonyno Jorge, na edição 319, de 10 de junho de 1920, publicou sua *Ode*²⁴, retratando um

²³ Joaquim Augusto Tanajura era primeiro-tenente médico da Força Policial do Distrito Federal quando, em março de 1909, o Ministério da Viação e Obras Públicas o requisitou para chefiar o serviço de saúde da Comissão Rondon.

²⁴ Composição habitual entre os antigos gregos, tendo se estendido a Roma e, mais tarde, a Portugal.

incidente ocorrido no Rio Jamary. A ode²⁵, dedicada “A inolvidável memória do engenheiro Dr. Caio Spínola, arrebatado pelo vórtice das águas nutentes do Jamary”, se apresenta como homenagem ao inspetor de 3ª classe da Comissão Rondon, cujos serviços eram prestados na Seção Norte, onde era encarregado da Colônia Indígena Rodolpho de Miranda. Para melhor compreensão, deve-se dizer que o engenheiro faleceu quando a lancha emborcou na cachoeira Monte Cristo e ele, em viagem para se casar na Bahia, morreu. Segundo Magalhães, Spínola foi

[...] vítima da sua ousadia, da sua coragem e da natural confiança que tinha na sua musculatura de atleta [...] Ao defrontar “Cerrito”, foi logo advertido de que a cachoeira estava, no momento, muito perigosa para a travessia, mas não se conformou em esperar e tentou transpô-la assim mesmo... Não resistiu a embarcação à forte correnteza e sossobrou, arrastando no redemoinho das águas revoltas o corpo do malogrado companheiro. (MAGALHÃES, 1941, p. 488).

A seguir, a *Ode*, de Antonyno Jorge:

ODE

À surdina de accents estonteantes
Das sonsuaes, tredas nymphas de olhos
verdes...
Do verde Jamary, a atôar, enfim te perdes,
Lutador, a mergulhar pelas águas nutantes,

No vórtice das águas tumultuosas,
Que te disputam inquietas e ciosas,
Em uma ancia voraz, teus beijos violentando!...
- Sempre e sempre a te enleiar o voluptuoso
bando,

Nas serpentinas dos braços sensuaes!
- Vão asphixiar-te para nunca mais,
No torvelinho ultriz e fêvido que estronda
E onde revoltea essa inquiéta ronda!

Dos elos vêm tirar-te mãos piedosas,
A te ungir emprestando a alma das rosas...
Dando te Apostolo! o ultimo e eterno repouso,
A teu corpo, onde um traço ardente e luminoso,

Marcou a tua existência tão querida!
- E eis como ruio precipitadamente
Na vertigem subtil de uma estrella cadente
O indumento espartano Heroe! - de tua vida!

- Como a saudade enreda horas inteiras,
Sobre essa tumba, o véo das trepadeiras!
E accende o pyrilampo o facho que fluctua...
Quando se extingue a luz da lampada da lua!...

Das cactaceas se alteam brancos círios
- Perfume a arder - o teu somno velando!
E após o entoar canções de mil verdes delírios,
Vão ruindo, de saudades, arvores te
prateando!...

- O barranco obstinada a agua corrôe,
Tragando a argila em suas boccas hiantes,
- O barranco galgando a agua, de instante, a
instantes
Tenta buscar, reclama ainda o pronubo Heróe!

A Historia, de condoída, como Venus
Que em agua fluente transmudou Solemnus,
- Grande doutrinador do nosso indio bravio,
O teu nome chamou a um caudal - fluente rio.

A cythara á floresta hoje deposta
Mil dedos verdes... tangem pela encosta
E os teus feitos viris vão sempre a descantar
Ante Appollo, Althair... ou ante o lívido luar.

O rio corre em seu desejo insano,
O teu nome levando ao grande Oceano
E o oceano á vaga á espuma, ao vento, á rocha
e á praia,
Onde a vaga ao entalhar, commovida desmaia!

Na harpa da Tradição vibra o teu nome
Que affronta o Tempo, que tudo consome!
- Vive o teu nome a ecoar em tudo e tudo
invade,
Movendo as ondas do ar, voando á
immortalidade!

²⁵ A ode é uma composição em versos para ser cantada em homenagem a pessoa amada ou servir ao enaltecimento de personalidade em festividade ou funeral, sua estrutura convencionalmente simétrica determina o uso do mesmo número de versos em todas as estrofes.

Com vistas a dar o tom de homenagem, Antonyno recorre à mitologia e evoca a figura das ninfas, responsabilizando-as pela submersão do corpo de Spínola, tragado em movimentos serpentinescos desencadeadores do vórtice no Jamari – afluente do Madeira, pertencente à bacia Amazônica. Na mitologia, as ninfas equivaliam a deusas-espíritos da natureza; representantes de fertilidade; disseminadoras da felicidade e habitantes de bosques, montanhas, campos e lagos. Um dos tipos de ninfas eram as sereias – inicialmente três, as quais habitavam a Sicília até o momento em que uma delas (Prosérpina) foi raptada, ocasião em que as demais pediram asas aos deuses para procurar o sequestrador; porém, não o tendo encontrado, ficaram exiladas nas costas marítimas, onde receberam a predição de um oráculo:

[...] viveriam sempre se pudessem deter os viajantes que navegavam perto das costas, mas morreriam logo que deixassem passar um mortal sem o seduzir pelas suas vozes maviosíssimas, por isso, logo que no horizonte despontava uma vela, uma arrebatadora harmonia se fazia ouvir no meio do murmúrio das ondas; os marinheiros atraídos por estes cantos melodiosos, paravam como que encantados, esquecendo a pátria, o fim da viagem, a comida e a bebida e morriam à fome. (MAGNO, n.d., p. 141-2).

Segundo a profecia, os homens seriam atraídos pelas vozes harmoniosas das ninfas sereias e ficariam entorpecidos, condenados a morrer sem reagir, entregues aos seus encantos. É em referência às vozes harmoniosas, enternecedoras na sua condução à perdição que tem início a Ode, na qual as traiçoeiras ninfas de olhos verdes (o Jamari tem um trecho conhecido como Rio Verde) e canto de acento estonteante fazem o corpo de Spínola se deixar à toa, mergulhando nas águas vacilantes. Sem resistência, embarca no redemoinho que o toma com ganas de ciúmes e segue, como se as ninfas sobre ele estivessem voluptuosamente abraçando e beijando, em enleios de sensualidade e deleite. Para enfatizar a ideia de engolfamento em espiral, como se algo puxasse o corpo para as profundezas, tem-se a imagem das ninfas sensuais emaranhando-o como serpentinhas (remetendo tanto ao formato espiralado, como a uma trepadeira comum em rios da Amazônia) – ideia reforçada pela referência a um “torvelinho ultriz e férvido” a realizar sua vingança.

Na quarta estrofe, o corpo do engenheiro é liberto dos elos que o prendiam e puxavam para o fundo por “mãos piedosas” – em possível referência cristã: “dando-te Apostolo! o ultimo e eterno repouso”. Embora Spínola não tenha sido exclusivamente um evangelizador, disseminou ideias e doutrinas, juntamente com o restante da Comissão Rondon. Como sugere a quinta estrofe, a carreira do engenheiro era

promissora e exponencial, sendo o fim dela visto como uma “vertigem subtil de uma estrella cadente”. Tendo morrido tão jovem ele foi comparado na ode aos heróis espartanos – preparados desde crianças para o enfrentamento da guerra e para darem suas vidas em nome das causas defendidas pelo Estado. Esse movimento de transformação, elevando um sujeito comum à condição de herói mítico, claramente evidenciado no verso “O indumento espartano Heroe! – de tua vida!” ocorre porque, segundo Echevarría (2006), na Literatura latino-americana mostram-se recorrentes as personagens reminiscências de heróis míticos.

Vale lembrar que os espartanos eram soldados da Antiguidade, os mais capacitados e treinados e, por isso, paradoxalmente, admirados e odiados. Para chegar ao nível de perfeição militar, apartavam-se os meninos de suas famílias quando completavam sete anos de idade, quando eram entregues aos cuidados do Estado, responsável por torná-los guerreiros. Esparta, uma das mais notórias cidade-estado da Grécia, foi evidenciada na *Ilíada*²⁶. Acreditava-se que os espartanos descendiam de Héracles – semideus, filho de Zeus e Alcmena, de acordo com a mitologia grega. Na mitologia romana era conhecido como Hércules e seus feitos de força e sagacidade o tornaram símbolo das lutas humanas contra as forças da natureza. Na sétima estrofe há nova referência cristã – “Das cactáceas se alteam brancos círios”: embora as cactáceas brasileiras sejam predominantes nos biomas Cerrado, Pampa, Pantanal, Caatinga e Mata Atlântica, também estão presentes na Amazônia – em especial no Amazonas e em parte de Rondônia. No poema, as flores da cactácea são assemelhadas a círios alteados, “Perfume a arder – o teu somno velando!”, como se a própria natureza providenciasse o funeral do engenheiro.

A oitava estrofe retrata a última tentativa do rio de ter para si o noivo, tentando prendê-lo com seu barro argiloso. Em seguida, apresenta-se a transmutação da pessoa do engenheiro e doutrinador do “índio bravio” em um quase herói mítico por meio da deusa da formosura, do amor, dos prazeres (Vênus, na mitologia romana). O som que se ouve nesse “enlace” do noivo e da natureza não é a cítara, mas a floresta e seus “mil dedos verdes... [que] tangem pela encosta”, selando o nome de Spínola no céu, ante Apolo (divindade solar na mitologia grega - o deus da juventude e da luz) e Altair (estrela próxima ao sol, de luz branca e brilhante, pertencente à constelação da Águia), ou simplesmente “ante o lívido luar”.

²⁶ Poema épico grego, cuja autoria atribui-se a Homero. Narra acontecimentos situados durante o décimo e último ano a Guerra de Troia, ocorrida por volta de 1200 a.C.

Enquanto isso, o rio corre e entrega o nome do engenheiro ao Oceano, que o leva “á vaga á espuma, ao vento, á rocha e á praia”. Vale lembrar que, na mitologia grega, Oceano (Okeanos) era um imenso rio a rodear a Terra; sua personificação se dava por intermédio de um Titã de mesmo nome e de cujo enlace com a irmã Tétis surgiram as ninfas dos mares e as Nereidas dos rios, além de todos os seres marinhos. Segundo a mitologia, Oceano não se juntou aos demais titãs no confronto com os Olímpicos, nem se aliou a Chronos na sua revolta contra Urano. Outrossim, ajudou Zeus na luta contra Chronos, obrigado a regurgitar os filhos engolidos – por isso o desfecho do poema: “Na harpa da Tradição vibra o teu nome / Que affronta o Tempo, que tudo consome!”. Oceano, que afrontou o tempo (Chronos), agora conduz o nome de Caio Spínola, fazendo-o permanecer para além de sua vida: “Vive o teu nome a ecoar em tudo e tudo invade, Movendo as ondas do ar, voando á immortalidade!”.

Além da *Ode*, outros poemas relacionam o rio à imagem da morte ou da saudade de entes já falecidos. Tabyra Lemos publicou em 26 de maio de 1918, na edição 106, o poema *Hora cinza*, dedicado a Álvaro Maia – jornalista, poeta e político nascido em Humaitá (AM), conhecido como “Príncipe dos poetas Amazonenses”. Vale considerar que em 01 de janeiro de 1918 fundou-se a Academia Amazonense de Letras, cujo patrono Maranhão Sobrinho havia recém-falecido. Álvaro Maia ocupava a cadeira de número 07 e, embora não se possa precisar que tenha sido este o motivo da dedicatória do poema, pode-se inferir a correlação de acontecimentos. Segue o poema *Hora Cinza*:

Hora cinza

Tarde. Seis horas. Ha dessas tristezas
Vagas, na somnolencia do rio-mar.
Passa a corrente. E, dentro ás profundezas.
Gemem os que partiram sem voltar...

Nas vibrações do vento, nas surpresas
Do céu, ha toques de harpas pelo ar...
São os suspiros vãos das almas prezas,
Na dor de uma saudade a se findar...

Ouçõ na voz dos sinos, as sentidas
Murmurações de um sonho abandonado
Relembrando umas juras esquecidas...

Mas, - que ancia! - sinto um vápido querer...
E, dentro da noite erma do peccado,
Lembro um beijo nuns lábios de mulher.

Na edição número 500, de 05 de março de 1922, outro rio assume posição especial em poema de autoria de Cid Lins: *O rio Juruá*, escrito em Caruary, Amazonas. Lins faz uso constante da prosopopeia ao longo do poema: na primeira estrofe, o rio é assemelhado a uma serpente ou a “um monstro réptil”; na terceira, ele “passa cantando” e recebe vários predicativos que justificam a sua ação encantadora na natureza; na quarta o rio se abraça com o sol e na última beija as plantas e se “alonga

e desliza espreguiçadamente” na areia. Seguindo a abordagem de leitura pela qual o rio ocupa lugar semelhante ao do culto ou dos ritos e práticas religiosas, a figura da serpente produzindo encantos e seduzindo mostra-se bastante destacada. O rio Juruá, tema do poema de Lins, nasce no Peru, onde se denomina Juruá – Mirim, no Brasil passa pelo Amazonas e Acre até desaguar no Rio Solimões – tema do poema de Hemeterio Cabrinha²⁷, analisado logo a seguir. Observe-se o poema:

O RIO JURUÁ

Serpenteando, vae desbravando a floresta,
o Juruá parece um monstro reptil,
liquifeito de prata, a brilhar na giésta,
em gigantes cachões, sob este céu de annil.

Colleiante, deslisa, entre flores e ninhos,
que pendidos á beira espelham-se nas águas!
esguios maguaris de plumagem de arminhos,
vivem a contemplar do rio as fundas maguas.

Forte, passa cantando a marulhar fremente,
balseiros vae levando á flôr da correnteza,
caudaloso, espumante, orgulhoso, imponente,
nesse deslumbamento encanta a natureza.

Ha nesse rio um bello e fulvo panorama:
é quando o sól declina ao esmorecer da tarde,
parece ambos fundir-se á luz da mesma chama,
abraçados morrendo á fogueira que arde.

A' noite, num luar alvissimo, de neve,
nelle vêm se mirar as estrellas sorrindo,
rutilas a luzir, luz que não se descreve,
como um pallio aberto o rio vem cobrindo.

A' praia, que se estende indefinidamente,
as plantas elle beija, e como um fauno anseia,
e se alonga e desliza espreguiçadamente,
entre flócos de espuma aos comoros da areia.

O *Solimões* foi publicado na edição 512, de 15 de abril de 1922. Segundo informações ao final do texto, tratava-se de um excerto de *Paraíso verde* (à época, livro em preparo para comemoração do centenário da Independência), previamente divulgado na Gazeta da Tarde, de Manaus. ‘Solimões’ remonta a palavra latina ‘*Solimun*’, utilizada pelos cronistas portugueses e espanhóis em referência ao veneno no qual as flechas e dardos usados pelos índios eram embebidos, passando a ser referência metonímica a região, seus habitantes naturais e ao rio. Veja-se o poema:

O SOLIMÕES

Soberbo, colossal, formidalooso, insano
Passa o rio a rolar na irrefreavel luta;
E' o Solimões, que desce em busca do oceano
Rasgando o coração da mataria bruta!

Ora doido e voraz; ora plácido, quieto;
Ora turbilhonando em asperos arrancos...
Dir-se-ia que a explosão de um grande mal
secreto
Tenta estreital-o, em vão, nos humidos
barrancos.

Bramando e rebramando em borbotões de
espuma
Furibundo se agita em furibundos roncões
Levando no seu dorso, aonde nada se apruma,
Um rude batalhão de enlodoados troncos.

Rebôja, ruge, róla e, em gorgolões troantes,
Bordonando ao ciciar das auras brasileiras,
Retorce, arranca, arrasta as arvores gigantes...
Esboroando, afinal, as velhas ribanceiras.

E, desgalgando o sólo, em roucas bordonancias
Segue o curso brutal entre estirões e curvas
Levando o nosso orgulho á todas as distancias
Na alma potencial de suas aguas turvas...

E ao vel-o assim raivoso, acachoante, insano
Rasgando o coração da mataria bruta
Parece que em seu bojo o coração do oceano
Se agita, treme, bate e se exaspera e luta!

²⁷ Hemerito Cabrinha é um pseudônimo do poeta é Hemetério José dos Santos, nascido em 1892 em Fortaleza (Ceará), mudou-se para Manaus em 1916.

Assim como em outros poemas sobre o rio, *O Solimões* tem sua fundação na prosopopeia, sendo o primeiro verso a síntese do que dele irá ser falado ao longo do poema: o Solimões “Soberbo, colossal, formidáloso, insano” a rasgar a mata e buscar o oceano, levando consigo o que estiver no caminho. Em termos de forma, chama a atenção a quarta estrofe, na qual Cabrinha usa aliterações para intensificar o ritmo e dar efeito sonoro significativo ao seu poema: no primeiro verso, o uso acentuado do /r/ evoca a memória auditiva do borbulhar da água nas corredeiras – “Rebôja, ruge, róla e, em gorgolões troantes”; já na terceira estrofe do mesmo verso o som duplo do /r/ reforça a ideia de que o rio arrasta tudo consigo – “Retorce, arranca, arrasta as arvores gigantes”. Além da prosopopeia e da aliteração, a última estrofe faz uso da metonímia – “Parece que em seu bojo [do rio Solimões] o coração do oceano / Se agita, treme, bate e se exaspera e luta!”.

O poema *Rio Madeira*, publicado por Carlos Macdonne, na edição 3213, de 08 de julho de 1948 usa da história e da geografia para problematizar o significado do rio, a partir de sua denominação e função. Segue o poema:

RIO MADEIRA	para retornar depois á mansidão
O velho Rio Madeira não tinha êste nome,	dos remansos,
então;	quando recúas,
Seu nome era mais bonito:	sereno,
– Caiary –.	á voluptuosidade das tuas formas núas
	e cais
Rio da monção	na reta final, por entre flores e véus nupciais.
do Bandeirante;	
Rio da canção	Río Madeira, Caiary dos indios indomáveis.
do Imigrante...	bravios, caboclos, implacáveis.
Porta que um grande vento abriu a civilização	donos da terra, senhores da floresta
pela mão do padre, pela força da Fé,	amazonica, perpetuamente em festa,
como o rio Tieté...	Caiary! – amalgama insondavel
	á voz dos genios e dos poetas...
Gosto de te ver assim, encrespado, violento,	Guardas na tua agua impenetravel
no rodamoinho das cachoeiras,	as nossas vibrações eternas e secretas!...
expulsando os homens para os trilhos de ferro,	
na epopeia das bandeiras	O velho Rio Madeira não tinha êste nome,
medievais...	então;
Gosto de te ver no “Salto do Teotonio”	seu nome era mais bonito, – Caiary – uma
erguido aos ceus em ímpetos, rugindo...	canção.

Como se observa, o poema não se reduz a falar do mundo, ou do espaço ocupado pelo Rio Madeira, enquanto representação imediata ou cópia pois, como sentencia Lefebvre, “a arte interroga o mundo sobre a sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo” (1980, p.63). Analisando o poema e sua construção em torno da onomástica, percebe-se que a primeira estrofe remete ao primitivo nome do rio, considerado mais bonito que o atual. Em certa medida, representa um retorno à antiga discussão filosófica travada por

naturalistas e convencionalistas (aqueles defendendo a relação imanente entre palavra e coisa nomeada e estes exaltando a arbitrariedade linguística), o que mais tarde tornou-se ponto consensual com a ascensão do pensamento de Ferdinand de Saussure e a posterior emergência da ciência linguística.

Pela leitura, observa-se a aparente contradição entre chamar de “velho Rio Madeira” e em seguida informar que ele “não tinha este nome”, e, portanto, poderia ser concebido como novo. Ocorre que, antes de ser Rio Madeira, ele já existia e por ele passaram as expedições de bandeirantes no século XVIII pondo a região em comunicação com a capitania de São Paulo (as monções) após a descoberta de ouro na capitania de Mato Grosso. Segundo Matias,

O nome, ou a toponímia deste rio integra o rol de complexidades do qual é protagonista. O primeiro nome pelo qual seria conhecido é RIO IRURI, que significa “o rio que treme” na linguagem dos nativos da região, notadamente os índios Iruris, que habitavam grande extensão de sua margem esquerda, a partir do trecho encachoeirado. Mas foram os padres jesuítas que usaram a denominação CAIARY, de origem hebraica, provavelmente fenícia, cuja etimologia CA, significa coragem, resolução, mas pode significar queda, morte, tremor. YARY é rio. Portanto, considerando o termo na língua dos fenícios, CAIARY quer dizer rio da Resolução, ou rio da Coragem. Todavia, outros estudos sobre o nome CAIARY, na etimologia da região do Caribe, significa Guerreiro. Na língua Inca, o mesmo termo surge como um derivado do verbo Cuyari, que quer dizer amar, amo, amas, Logo, rio Caiary pode significar o rio Guerreiro, rio que eu amo, rio que me ama e rio que é o amo. Em outra pesquisa, encontra-se a etimologia CAIARY na linguagem aruaca, com a seguinte divisão: CAI que significa cedros, ARY, que quer dizer rio. Portanto, Caiary também significa rio dos Cedros. No entanto, a denominação rio Madeira, ou rio das Madeiras surge em 1542, por meio do bandeirante espanhol Francisco de Orellaña (2014, n.p.).

Na segunda estrofe, o rio embala canções e sonhos de aventuras e enriquecimento dos imigrantes que para as suas margens acorreram, lembrando o processo de colonização. Em seguida, na terceira estrofe, a presença da religião com o “dever” de “abrir civilização” é colocada em comparação ao rio Tietê, de São Paulo, que também serviu à civilização operada com a “mão do padre, pela força da fé”. O Tietê, por correr “ao contrário”, ou seja, para o interior do país, serviu como garantidor de transporte durante as monções entre as capitanias de Mato Grosso e de São Paulo.

A quarta estrofe alude aos trechos encachoeirados do rio, os quais expulsaram “os homens para os trilhos de ferro”, levando às sucessivas tentativas de construção da E.F.M.M. a fim de facilitar a locomoção e o transporte de mercadorias na região. Alude aos “saltos do Teotônio”, atualmente transformados em barragem da Usina Hidrelétrica de Santo Antônio, na época com famosas quedas d’água que retornavam à calmaria aparente alguns quilômetros adiante. O eu-poético contrasta a mansidão e

serenidade desses trechos do rio com a “voluptuosidade das tuas formas nuas”, pois apesar de não demonstrar na superfície, é um rio de fortes correntes e grande profundidade, além de, evidentemente, possuir margens largas e alargáveis a cada período de cheia. Diz-se inclusive que o Rio Madeira ainda não se definiu, que se remolda a cada ano, conforme o volume e força das águas por ele conduzidas.

Na quinta estrofe, o eu da enunciação restitui o Rio Madeira aos índios, adjetivados como “indomáveis, bravios, caboclos, implacáveis, donos da terra, senhores da floresta amazônica”. Em seguida, usa-se a metalinguagem para descrever o próprio sistema de significação em curso no poema que apresenta o rio como uma inexplicável mistura de elementos diversos a formar um todo – o qual tenta ser absorvido e expresso por “gênios e poetas”. Esse sistema inexplicável ganha contornos místicos, pois na “água impenetrável do rio” são depositadas “vibrações eternas e secretas”. A última estrofe volta ao princípio, gerando uma circularidade fundada nas designações do rio – Madeira ou Caiary, e na consideração sobre a beleza maior envolvendo o nome original, correspondente a uma canção.

Em um tom diferente, enfatizando um caráter de didatismo, Almino Alves Affonso publicou *Canôas de Cedro*, na edição 3593, de 13 de agosto de 1950.

– Canôas de Cedro –

Inda relembro a lição
do cabôclo amazonense:

Nas rudes canôas de cedro,
quanta vez o ví, tranquilo,
cortando o Rio Amazonas...

la sereno, a mão bem firme,
o remo cavando as águas.

E tinha um calmo sorriso
se o rio tremia, raivoso,
num torvelim de mil ondas.

(Pois sua canôa é de cedro
e cedro não vai ao fundo...)

Cabôclo de minha Terra:
– foi assim que me ensinaste
a fazer meus grandes Sonhos!

Como se pode observar, o poema evidencia o saber do caboclo, do homem simples, construtor de suas canoas e que não teme as adversidades da vida, pois radica suas ações em conhecimentos pragmáticos – “sua canôa é de cedro / e cedro não vai ao fundo”. O modo como é apresentada a figura do caboclo amazonense promove o efeito de homogeneidade da identidade.

Em 28 de maio de 1930, na edição número 1349, Raymundo Ferreira Gomes teve seu *Soneto* publicado, nele o eu da enunciação lamenta-se às margens do Rio Madeira de águas barrentas. Como se percebe, neste soneto não há a presença da natureza como majestosa ou acalentadora, outrossim, por meio dela o eu da enunciação observa-se miserável, com uma “vida de agonias lentas”. Segue o soneto:

SONETO

Quando contemplo, á tarde, essas barrentas
Aguas que correm turvas, do Madeira,
Eu vejo a semelhança toda inteira
Da minha vida de agonias lentas.

Mas, vezes há que tetricas tormentas
Cruciam-me o viver de tal maneira
Que supponho chegar a derradeira
Hora da vida em turbações violentas.

E ao rochedo da Dôr agrilhado
Como outro Prometheu, tenho a tristeza
Qual famulente abutre sempre ao lado.

Esperando, porem, bonança calma
E afastar da existencia essa supreza
Para Manãos eu volvo os olhos d'alma.

A “vida de agonias lentas” retratada no soneto mostra-se semelhante à experimentada por Prometheu, cuja punição por ter entregue aos mortais o fogo de Zeus foi ser amarrado a uma grande rocha e ter seu fígado devorado por uma águia durante toda a eternidade, segundo a narrativa mitológica. Sendo o fígado autorregenerável a agonia lenta experimentada é colocada em equivalência às agruras sentidas pelo eu da enunciação que concebe a tristeza como o abutre a devorá-lo. Apesar de tudo, o último terceto revela a esperança por ele mantida de retorno à vida de outrora, de “bonança calma” em Manaus, lugar para o qual ele volve os “olhos d'alma”.

4.3 O regional na primeira metade do século XX

A identidade constrói-se e afirma-se na diferença, na marcação de fronteiras entre “pertencimento” e “não pertencimento”, funcionando como elemento articulador das pessoas em torno de predicativos comuns e delimitador de visões de espaço e de fronteira – as quais se vinculam diretamente à formação da identidade local, regional ou nacional. Em Rondônia, o processo de ocupação/colonização/povoamento fez das fronteiras regionais algo elástico, mais imaginário do que concreto. Etimologicamente, a palavra ‘fronteira’ provém de um contexto militar – do francês *frontière*, por sua vez proveniente do Latim *frons*, cujo significado era “testa, sobancelha, fachada”, “parte mais à frente”. Este último sentido modificou-se para “parte mais avançada de um exército”, significando, posteriormente, “campo de operações em contato com o inimigo, limite entre exércitos ou terras”.²⁸ De acordo com Machado,

A palavra *fronteira* implica, historicamente, aquilo que sua etimologia sugere – o que está na frente. A origem histórica da palavra mostra que seu uso não estava associado a nenhum conceito legal e que não era um conceito

²⁸ Conforme explicação apresentada na web página "Origem da Palavra - Site de Etimologia." Disponível em <<http://goo.gl/yLZTdt>>, acesso em 22/03/2014.

essencialmente político ou intelectual. Nasceu como um fenômeno da vida social espontânea, indicando a margem do mundo habitado. Na medida que os padrões de civilização foram se desenvolvendo acima do nível de subsistência, as fronteiras entre ecúmenos tornaram-se *lugares de comunicação* e, por conseguinte, adquiriram um caráter político. Mesmo assim, não tinha a conotação de uma área ou zona que marcasse o limite definido ou fim de uma unidade política. Na realidade, o sentido de *fronteira* era não de fim mas do começo do Estado, o lugar para onde ele tendia a se expandir. (1998, p. 41).

Pragmaticamente, as fronteiras vão além da concepção de limites presente no imaginário social, pois não demarcam o impedimento da passagem, sendo antes pontos de fluxo entre quem vai e volta – rompendo, assim, com a noção jurídico-administrativa imposta pelos Estados e constituindo-se como espaços de intercâmbios sociais, culturais e linguísticos.

Os principais movimentos migratórios e de colonização do Estado resultaram do primeiro ciclo da borracha, ocorrido no período de 1877 a 1910, e do segundo ciclo da borracha, nos anos de 1939 a 1945 (OLIVEIRA, 2001). Entretanto, antes da criação do Território Federal do Guaporé, a história começava a ser definida pelos europeus, principalmente espanhóis e portugueses. De acordo com Mignolo (2003), o domínio da escrita alfabética no século XVI era condição determinada pelos missionários espanhóis para classificar povos como civilizados ou não. Esse critério de avaliação foi modificado nos séculos XVIII e XIX, passando a história a ocupar o lugar da escrita, de modo que "os povos sem história" situavam-se em um tempo 'anterior' ao 'presente'. Os povos 'com história' sabiam escrever a dos povos que não a tinham" (MIGNOLO, 2003, p. 23).

Na época das grandes navegações, concebia-se os não-cristãos como não-civilizados e isso justificava as conquistas territoriais, a dominação dos povos e a instituição da “civilização” – com essa chancela, Portugal e Espanha, potências militares e econômicas, empreitavam navegações oceânicas a fim de “descobrir” terras e fundar “civilizações”. Assim, em 1492, Cristóvão Colombo chegou à América e, com o objetivo de garantir a legalidade da ocupação, a corte espanhola solicitou ao Papa Alexandre VI a elaboração de um documento limitando as navegações portuguesas e, consequentemente, reduzindo a possibilidade de ocupação de terras.

O documento chamava-se *Bula Inter Coetera* e concedia à Portugal a posse de quaisquer terras descobertas a até 100 léguas das ilhas de Cabo Verde, e à Espanha as localizadas além dessa linha. Por receio de perder o domínio de terras, “suspeitando que muito pouca terra teria de quinhão no novo mundo” (TEIXEIRA &

FONSECA, 2003, p. 36), Portugal pressionou o governo Espanhol para revisar os termos da Bula – e assim surgiu, em 1494, o Tratado de Tordesilhas.

Com o novo tratado, as terras situadas a até 370 léguas a leste de Cabo Verde pertenciam a Portugal, e as a oeste dessa linha a Espanha. Naquela ocasião, o Brasil era ocupado exclusivamente por indígenas e portugueses – os quais desconheciam a extensão das terras concedidas a eles pelo recém-assinado tratado. Contudo, “Descoberto o Brasil em 1500, os portugueses começam a avançar pela via do Amazonas sobre terras situadas muito mais a oeste do meridiano de Tordesilhas” (TEIXEIRA & FONSECA, 2003, p. 37).

De acordo com o Tratado de Tordesilhas, a região do vale do Guaporé, Mamoré e Madeira, pertencia à Coroa Espanhola, assim como outras regiões paulatinamente colonizadas pelos portugueses. Entretanto, a fronteira “mostrou-se indiferente à existência das etnias e das comunidades culturais preexistentes e terminou separando as ‘nações’ dos habitantes originais americanos” (ACHUGAR, 2006, p. 301). Essa imaterialidade fronteira atrelada aos problemas de ocupação e povoamento das áreas implicou no desrespeito ao tratado; porém, como a Espanha estava ocupada com outras conquistas na América do Sul, não se defendeu. Para Venâncio & Priore,

Sabia-se, desde o início da colonização, que as linhas imaginárias do Tratado de Tordesilhas não eram uma fronteira concreta: a ocupação é que a definiria. A aventura começa com Pedro Teixeira, que, entre 1637 e 1639, subiu o Amazonas e atingiu Quito, no vice-reino do Peru, pelas águas do Napo e do Aguarico. De lá baixando em direção a Belém, deu início à monumental irradiação que resultou, ao norte, na fundação do povoado de Franciscana, fronteira das duas monarquias ibéricas, novamente independentes em 1640. Nesse fim da Amazônia, ambas as coroas assinalaram, pacificamente, as fronteiras de seus domínios. Tal posse foi observada por multidões de índios silenciosos. (2010, p. 102).

Os lusos avançavam por Mato Grosso, Guaporé, Madeira, Solimões e pelo Vale do Rio Negro sem encontrar grandes problemas, embora existissem esparsos atritos com os jesuítas espanhóis daquelas áreas. Assim, os sertanistas e bandeirantes seguiam adentrando terras e, de acordo com Venâncio & Priore,

Entre 1731 e 1734, a Audiência de Quito, responsável pela parte castelhana de águas e terras amazônicas, alertou sua metrópole sobre os perigos representados por tais incursões, fartamente documentadas nos relatórios jesuítas. As autoridades espanholas sugeriam medidas imediatas diante da penetração dos homens do Brasil. Apesar do susto, pouco se fez. Embora, na Espanha, o Conselho das Índias tenha determinado a recuperação das terras mato-grossenses e amazônicas, e apesar da gritaria dos jesuítas espanhóis e das advertências emanadas de Quito, nenhuma providência concreta foi tomada. Acuada pela questão platina, a Espanha esquecia o espaço amazônico. O esquecimento era reforçado pelo fato de não ter encontrado aí nem o Eldorado, nem o país da Canela. Eis por que o tinham

passado tão negligentemente aos religiosos lusos. (2010, p. 106).

Em 1743, a leste da margem direita do Rio Guaporé, ao sul da foz no Rio Mamoré, os espanhóis instituíram o forte de Santa Rosa, obstando a movimentação portuguesa na área, haja vista que “os portugueses haviam penetrado na região Amazônica de tal maneira que conheciam-na melhor que os espanhóis” (TEIXEIRA & FONSECA, 2003, p. 40).

Os tratados não correspondiam de maneira imediata à realidade, pois “Pelo Tratado de Tordesilhas quase todo o conjunto da atual região norte do Brasil ficava sob o domínio espanhol. No entanto, a partir de meados do século XVII, os portugueses fixaram aí sua presença” (TEIXEIRA & FONSECA, 2003, p. 43). Em função do desrespeito mútuo ao Tratado de Tordesilhas, em 1750, houve o estabelecimento de novos limites para as coroas espanhola e portuguesa, desta vez por meio da assinatura do Tratado de Madri: “Nele, ambas as partes reconheciam ter violado Tordesilhas, na Ásia e na América, acordando que, doravante, os limites passariam a vigorar sobre o tratado assinado” (VENÂNCIO & PRIORE, 2010, p. 107). O Tratado de Madri levou em consideração na remarcação dos limites o princípio do direito privado romano do “*uti possidetis, ita possideatis*” (quem possui de fato, deve possuir de direito). Esse princípio previa

a posse mansa e pacífica ou a ocupação real, o que tornou possível fixar a linha de fronteira, no tocante ao extremo oeste e norte, a partir do curso dos rios Guaporé e Mamoré, seguindo até o curso médio do Madeira, próximo à atual cidade de Humaitá, de onde continuaria através de uma linha geodésica até as nascentes do Javari e deste rio subiria até o Solimões e daí até a boca do Japurá, ficando as margens orientais sob o domínio da colônia portuguesa. (TEIXEIRA & FONSECA, 2003, p. 37-8).

Este tratado tem importância historiográfica, pois, a partir dele, configurou-se o território nacional brasileiro em sua maior parte. Em começos de 1750, rebatizou-se o Forte de Santa Rosa, referenciado no Tratado de Madri como Aldeia Santa Rosa, como Forte Nossa Senhora da Conceição, construído sob as ordens do governador Rolim de Moura. Com vistas a dirimir a infiltração hispânica nas comunicações do Mato Grosso com Cuiabá, os espanhóis foram desalojados e reforçou-se a praça de guerra. Com isto, definiu-se o domínio português na navegação ao longo dos vales do Guaporé, Mamoré e Madeira – região extensa e geograficamente peculiar que definiu, desde o princípio, o modo da ocupação. Sendo uma área composta por águas, florestas, planícies e serras, a colonização constituiu desafio aos homens sedentos por expansão, domínio territorial e conquista de riquezas naturais. Como era de se

esperar, “A expansão portuguesa para o vale Amazônico foi consequência natural do domínio do litoral norte e da fixação lusa no Delta, ponto estratégico para a penetração do interior” (NADAI & NEVES, 1998, p. 65).

Desde o século XVII, franceses, ingleses, portugueses, holandeses e espanhóis exploravam o Estado do Amazonas, mas em função dos tratados já mencionados, Tordesilhas e Madri; o domínio oscilou entre espanhóis e portugueses, principalmente estes últimos. Em 1761 um novo tratado – o de *El Pardo*; assinado por Portugal, sob pressão hispânica, anulou o de Madri e restituiu as terras aos espanhóis, conforme acordo anterior. Isso gerou revolta dos comerciantes portugueses, os quais pressionaram o governo português e conseguiram um novo tratado em 1777 – o de Santo Ildefonso, pelo qual os territórios conquistados por portugueses na Amazônia pertenciam a Portugal.

No século XVIII, durante o ciclo do Ouro, mineradores, comerciantes, militares e padres jesuítas fundaram os primeiros arraiais e vilas nos vales do Guaporé e Madeira. Contudo, somente no século XIX, durante o primeiro ciclo da borracha e consequente construção da E.F.M.M. para escoar a produção, a região foi colonizada e tiveram início as investidas de povoamento. Durante os três séculos de exploração, as populações indígenas foram drasticamente reduzidas e dizimadas pela ação dos “caçadores de índios” que tornavam cada vez mais elásticas as fronteiras.

Nessa elasticidade e multiculturalidade, as fronteiras em Rondônia foram sendo constituídas e, dada essa fluidez, o “regional” nas produções veiculadas no *Alto Madeira* dizem respeito também a produções vinculadas às Academias de Letras do Amazonas e do Pará, e algumas à Academia Mato-grossense.

4.3.1 Definindo os contornos do “regional”

A tensão entre identidade nacional e regional está no cerne da efetiva ocupação do Estado, pois as diferentes culturas que passaram a compor a geografia de Rondônia por meio da migração definiram a condição de nomadismo dos migrantes, marcando o território como um espaço transcultural de negociação. Embora bastante distantes geograficamente, na primeira metade do século XX os estados do Maranhão, Piauí, Amazonas (e uma pequena parte da atual Rondônia), Pará e o território do Acre pertenciam à região norte do país. A região Centro-Oeste não existia,

e Mato Grosso (e a maior parte da atual Rondônia), Goiás e Minas Gerais pertenciam à região chamada Centro. Por esses motivos, nessa primeira fase, entende-se o regional de forma mais ampliada, ora alcançando os limites de Belém, ora chegando aos extremos do Mato Grosso.

Na edição número 3121 do *Alto Madeira*, de 07 de setembro de 1947, foi publicado o poema *Terra Paraense*, de autoria de José de Melo Monteiro. Como se observa, o texto enaltece as belezas naturais, evidenciando os elementos da fauna e flora como compositores de paisagem inigualável. Essa construção estereotipada tem um efeito de catalisação das diferenças e de agregação em um todo coeso, no qual não há espaço para a dúvida. Isso ocorre porque todo estereótipo corresponde a imagens já conhecidas, perpetuadas graças à repetição. Assim, não há elemento novo, apenas o mesmo já-dito por Pero Vaz de Caminha em carta ao rei de Portugal sobre o Brasil “a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d’agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem!”. Segue o poema:

Terra Paraense

É verde a minha terra!
A minha terra tem
belesa,
poesia,
deslumbramento!

E tem
no esplendor da sua paisagem,
flôres e mais flôres
de côres surpreendentes e bizarras.
É linda a minha terra!
Um sól riquíssimo de luz,
lascivamente beija a minha terra,
de cujo ventre,
fertil e fecundo,
bróta,
explendidamente,
o pão—nosso de cada dia!
É grande a minha terra!
Na belesa morena das mulheres,
na alma simples do coboclo forte,

na plumagem sem par das nossas aves,
no vôo das garças brancas,
na voz tuberculosa dos riachos,
no ronco aterrador das porórocas!
Eu amo a minha terra,
na verdejante seiva das suas matas
no odor sensual das suas resinas.
E tem a minha terra,
um céu azul que é uma cortina
toda franjada de bordados brancos.
E um manto estrelejado que cintila
nas grandiosas noites de luar.
Nas suas florestas
de rijos troncos seculares,
cipós enormes se entrelaçam
e se contorcem como cobras
e vivem
e proliferam
milhares de animais.
A minha terra é um paraíso
onde a benção de Deus veio pousar!

No poema ocorre também tensão entre sagrado e profano; volúpia e temor; escárnio e desejo: características extremistas, mas não excludentes, pois o estereótipo encontra seu modo mais autêntico de existência na ambivalência. Assim, com vistas a construir (ou manter) o estereótipo da terra abençoada são trabalhadas as seguintes imagens contrastivas: sol lascivamente beijando a terra X ventre fértil e

fecundo do qual brota o pão; beleza morena das mulheres X alma simples do caboclo; plumagem das aves / voo das garças brancas X voz tuberculosa dos riachos / ronco aterrador das pororocas; verdejante seiva das matas X odor sensual das resinas; céu azul / cortina com babados brancos / manto estrelado X cipós entrelaçados se contorcendo como cobras. Vale ponderar, contudo, que o processo de construção da verdade passa pela aparente contradição e isso a torna inquestionável – no caso de *Terra Paraense* o percurso pela dualidade serve ao propósito de chegar ao fechamento no último verso (“A minha terra é um paraíso onde a benção de Deus veio pousar!”).

Observa-se, ainda, a intertextualidade com o poema *Canção de Exílio*, de Gonçalves Dias, publicado no mesmo ano, em obra intitulada *De primeiros cantos*. Lendo comparativamente, percebe-se uma relação de similitude nos níveis morfo-sintático e semântico-pragmático, seja por palavras ou estruturas referentes ao poema de Gonçalves Dias, ou pelos significados e sentidos evocados e constituidores dessa memória construída pela *Canção de Exílio* – um dos poemas brasileiros mais parafraseados e parodiados. Isso ocorre, segundo Maingueneau, porque “o intertexto é um componente decisivo das condições de produção” e a recorrência à formas e conteúdos decorre da evidência de “que um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de um já dito em relação ao qual toma posição” (1997, p.39). Para observar a intertextualidade, segue a *Canção de Exílio*:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar –sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá

Como se observa, ao ecoar na memória outro texto, o poema permite ao leitor operar sobre a materialidade discursiva e, embora não se deva falar em paráfrase no sentido mais convencional, quem conhece o poema de Gonçalves Dias completa mentalmente o segundo verso de *Terra Paraense* (“A minha terra tem”) com a extensão “palmeiras onde canta o sabiá”. Assim, ocorre um deslocamento do

“original” (cf. Sant’ Anna, 1985), promovendo a comparação entre textos que compartilham processos (em algum momento comuns) de construção de variantes textuais. Os níveis de deslocamento podem ser vários e “estilização, paráfrase e paródia [...] são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos”. (SANT’ANNA, 2003, p.26).

Vale considerar a origem da palavra paráfrase, a qual provém do grego *paraphrasis* e significa “repetição de uma sentença”. Em *Terra Paraense*, a repetição faz o “leitor mais informado” buscar em sua “memória cultural e literária” a correspondência capaz de gerar significados. O gatilho para a busca pelos desdobramentos ocorre com o verso “A minha terra tem”, pelo qual toda uma rede de significações possíveis é ativada – nessa contenda pela significação o leitor depara-se com superposições e com um sentido não fixado em um ou outro poema, mas realizável na juntura. O estereótipo da terra abençoada por Deus (ou seu correspondente Deus é brasileiro) se repete em produções culturais ao longo do país, cada região adaptando ao cenário e personagens peculiares.

A capital paraense também é evidenciada como espaço de bem ventura em *Belem da minha infância* – de Oswaldo Orico, publicado na edição 4412, em 22 de novembro de 1953. O poema reforça a imagem de uma cidade hospitaleira e palco de felicidades, emoldurada pela natureza e eternizada nas saudosas lembranças, como se vê a seguir:

Belem da minha infancia

Belem da minha infancia descuidada,
de manhãs de oiro e noites feiticeiras,
risonha e maternal, toda plantada
de frondosas e altíssimas mangueiras.

Cidade bosque, lírica morada
de árvores colossais e hospitaleiras;
estendida na mata e debruçada
sobra o colo oscilante das baleeiras...

O Ver-o-pêso desenhado a côres,
redivivo no sol da minha infancia,
abre as velas á tinta dos pintores...

Cartão-postal de minha mocidade,
onde escrevi trinta anos de distancia
e leio sete letras de saudade...

Além das ideias expostas, outro estereótipo é o da civilização. Vasconcellos, na edição 2182, de 03 de maio de 1938, publicou *Belém*, em homenagem a “porta da Amazônia hospitaleira”. Ressalte-se que a Bahia do Guajará, apresentada no segundo verso da primeira estrofe, forma-se pelo encontro da foz do rio Guamá com a do rio Acará e banha vários municípios paraenses, inclusive a capital, Belém, colocada como “uma diva fascinante, que sempre inquietará”, despertando “olhares ardentes de gente aventureira”. Segue o poema:

BELÉM

Belém, – porta da Amazonia hospitaleira
mirando-se bem na Bahia do Guajará,
diva fascinante, que sempre inquietará
olhares ardentes de gente aventureira

És a rainha da Amazonia Brasileira,
oh! capital risonha do Estado do Pará,
onde o pobre gosa o sol do marahajad
e tem um paraizo pela vida inteira.

Portico do progresso forte, varonil,
És um grande marco de civilização,
de luz, de paz, e de pujança no Brasil.

No sport pela raça bebes instrucções,
e na graça da mulher, nos encantos mil.
És cidade, que prende pelo coração.

Pela idealização da figura metaforicamente assemelhada a uma diva ou rainha, cria-se a imagem de uma cidade detentora de atributos positivos, na qual até “o pobre gosa o sol do marahajad e tem um paraizo pela vida inteira”. Corroborando a imagem, Belém é situada como “marco de civilização, luz, paz e pujança”, podendo-se subentender, um confronto entre a Amazônia hospitaleira e uma possivelmente hostil (dos indígenas) a ser “civilizada” para garantir luz e paz aos nativos (considerados não civilizados ou bárbaros). Outro ponto situa-se no último verso “és cidade, que prende pelo coração”, o qual remete à imagem do homem cordial, tecida em 1936 por Sérgio Buarque de Holanda, no livro *Raízes do Brasil*, em época marcada pela busca de uma identidade brasileira. A palavra ‘cordial’ origina-se no latim ‘*cordis*’, que significa coração – o homem cordial, portanto, age com o coração, guia-se pelas emoções e não pela razão. Assim começa o trecho do texto em que Holanda cunhou a expressão:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. (1995, p. 146-7).

Contudo, conforme Holanda (1995), o problema do homem cordial concentra-se na não diferenciação dos espaços ou esferas privadas e públicas, sendo esta considerada como extensão daquela. O homem cordial concebe e interpreta as leis em benefício próprio e “a própria gestão política apresenta-se como um assunto de seu interesse particular” (HOLANDA, 1995, p. 146), motivo pelo qual imperam no Brasil modelos institucionais tipicamente patriarcais, eivados de subordinação à autoridade e fundados no descaso com assuntos relativos à esfera pública.

Ademais, como se percebe solidário e benevolente, o homem cordial ignora as gritantes diferenças entre as classes sociais ou as suaviza por meio do enaltecimento

das vantagens e belezas possíveis de serem desfrutadas “até mesmo” pelos pobres. Nesse sentido, os versos finais do segundo quarteto enaltecem Belém como sendo o lugar “onde o pobre gosa o sol do marahajad / e tem um paraizo pela vida inteira”. O poema, do princípio ao fim, está imbuído da imagem do homem cordial. Desde a apresentação de Belém como a “porta da Amazônia hospitaleira” – a hospitalidade do povo brasileiro é um dos mais constantes estereótipos veiculados interna e externamente no país – até o desfecho com a imagem da cidade “que prende pelo coração” graças às suas mulheres, ao esporte, ao progresso e às belezas naturais.

Mavignier de Castro, na edição número 3179, de 21 de março de 1948, apresenta, no poema *Manaus*, a cidade sob a perspectiva da colonização. A imagem coaduna com a perspectiva de estudo de Dias, sob a qual a

[...] modernidade em Manaus, não só substituiu a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, a carroça pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transforma a paisagem natural, destrói antigos costumes e tradições, civiliza índios transformando-os em trabalhadores urbanos, dinamiza o comércio, expande a navegação, desenvolve a imigração. É a modernidade que chega ao porto de lenha, com sua visão transformadora, arrasando com o atrasado e o feio e construindo o moderno e belo. (1988, p. 03-04).

Segue o poema para leitura e posterior desdobramento e interpretação:

– MANAUS –

Na margem onde agora um cais amarra
os vapores calando trinta pés,
outróra, o forte S. José da Barra
destróçou as igáras dos Barés...

Lógo, um aldeamento, a historia narra,
cortando a selva, drêna igarapés...
em mil e setecentos foi bizarra
Manaus entre palhoças e quarteis...

Capital da Provincia, ei-la cidade,
transformando em modernos artificios
o colonial aspecto de outra idade...

Hoje, nada relembra a velha taba,
mas vive no esplendor dos edificios
a gloria parenal de Ajuricaba...

Manaus teve seus primórdios juntamente com a fundação da Fortaleza da Barra de São José do Rio Negro, conhecida também como Fortim de São José, Forte do Rio Negro, Fortaleza de São José do Rio Negro ou Fortaleza do Rio Negro. A determinação de construção da Fortaleza está na Provisão-Régia de 15 de dezembro de 1684 – embora a maioria dos historiadores admita o ano de 1669, a data de fundação é imprecisa. Foi construída sob a justificativa de defesa e segurança da campanha e serviu como quartel para as forças portuguesas empenhadas em demarcar terras, conforme acordado no Tratado de Madri.

Desde outubro de 1754, Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, trocara a cidade de Belém, capital do Estado do Grão-Pará e Maranhão, pela aldeia de Mariuá, nos confins do rio Negro, para onde se deslocara com uma comitiva de mais de 800 pessoas, incluindo astrônomos, matemáticos, geógrafos, engenheiros, arquitetos, desenhistas, a fim de instalar a comissão

de demarcação de limites do Tratado de Madri. Pombal, um “déspota esclarecido”, tinha pressa em consolidar o domínio português nos extensos territórios conquistados no interior da Amazônia, promovendo a sua ocupação humana e econômica. Queria convertê-los em fonte de divisas para o seu país, afogado em penosa dependência econômica à Inglaterra.²⁹

Antes da construção da Fortaleza nessa localidade do alto Rio Negro, os habitantes naturais eram os indígenas da família linguística aruaque³⁰, conhecidos também como Barés, os quais, para locomoção, utilizavam-se das chamadas igáras³¹ – ‘senhor da água, que domina a água’, em tupi. Considerando esse contexto, Mavignier de Castro construiu o primeiro quarteto, apresentando a transformação de um cenário que destroça as igáras dos Barés para colocar em seu lugar os navios vapores ancorados no cais. Tomada metonimicamente essa estrofe representa a imposição da “civilização” e suas “modernidades” sobre os modos de vida das comunidades de origem e até sobre elas mesmas, dizimadas como foram as igáras.

Ressalte-se ainda a magnitude do Rio Negro implícita no verso “os vapores calando trinta pés” (equivalente a 9,14 metros de profundidade) e, ao longo da segunda estrofe, apresenta-se a modificação operada pelos “colonizadores”, cortando as matas e drenando os igarapés (pequenos rios navegáveis) para conduzir o processo de aldeamento. Como resultado da modificação da paisagem, antes fundamentalmente natural, tem-se uma cidade em meio a palhoças e quarteis, conforme pode ser observado por meio da leitura do poema

Outro texto intitulado *Manaus*³², foi publicado em 01 de junho de 1938, também por Vasconcellos, comparando Manaus à São Paulo, confrontando aquela, definida como “cidade brinquedo”, a esta, conhecida como “a cidade que não para”. Veja-se:

MANAOS

E' a “cidade brinquedo”... que a traçou
Polilo no seu verbo irreverente;
tem vida, uso e costumes de uma gente
que a Natureza privilegiou.

Modelador divino, – DEUS, – plasmou
a grandeza no verde continente,
– a Amazonia de filho inteligente
e disposto, que a gleba conquistou.

E' a cidade risonha e futura,
creança embalada em berço portentoso,
sonhando uma esperança que ha de vir,

e não longe, MANAOS, – bella e graciosa,
será do meu BRASIL maravilhoso,
o São Paulo do Norte, no porvir.

²⁹ A Justiça no Amazonas Colonial. Disponível em < <http://goo.gl/mJas58>>, acesso em 24 de setembro de 2014.

³⁰ “Família de línguas andino-equatoriais, faladas por povos indígenas do AM, do MT, do MS, e de RR, e ainda no Peru, na Bolívia e em regiões da Guiana, da Guiana Francesa e do Suriname.” (Dicionário E. Aurélio).

³¹ “Espécie de canoa leve e rasa, escavada em um único tronco de árvore, com forma aproximadamente elíptica, fundo chato e soerguida na popa.” (*Dicionário Eletrônico Aurélio*).

³² O nome da cidade provém da tribo dos manaós, de origem aruaque, a grafia antiga mantinha a letra “o” acentuada. Na língua indígena Manaus significa “Mãe dos deuses”.

Para clarificar, vale lembrar que à época Manaus era importante centro cultural da região norte, tendo o suntuoso teatro Amazonas como expressão de riqueza e prosperidade. Para Manaus iam políticos, empresários e investidores a fim de desfrutar de bailes, óperas e jogos em cassinos – e, por isso, toda a arquitetura e urbanismo empenharam-se em transformar a cidade manauara. Assim, Manaus tornou-se “a cidade brinquedo” em meio a Amazônia, pois durante o primeiro ciclo da borracha houve grande prosperidade na região e, com vistas a atrair os investidores estrangeiros, a cidade se fez, literalmente, de fachadas.

A Lei Municipal número 23, de 6 de maio de 1893, obrigava os moradores a construírem belas fachadas nas edificações do centro da cidade, não importando muito o que houvesse por trás delas. Dessa maneira, a cidade tornou-se quase uma maquete de si mesma. “A Manaus ideal e a Manaus real existiram concomitantemente. O trabalhador e outros segmentos populares habitaram o centro – lugar de ostentação do luxo – [...] trabalhadores e pobres urbanos ocupavam uma outra cidade, visualmente disfarçada” (COSTA, 1997, p. 90-1).

O poema *Porto Velho*, dedicado “À alma incansável de Aluizio Ferreira”, foi escrito por Andreilino Chaves à Bordo do “Rio Jamarí”, segundo informações contidas junto ao texto. Publicado na edição 1692, de 03 de setembro de 1933. Segue o texto:

Porto Velho

Vinde cá, povos de todas as zonas,
Em esta Terra bemdita e faceira,
Se não virem as gentis auctótonas
Do “Mar dulce” galoparem na beira:

As cidades hão de ver do Amazonas,
E dentre elas Porto Velho, a primeira.
Vinde cá, pois oh! Novos Orelanas.
Vinde vel-a, no soberbo Madeira.

A sentinela é também vigilante,
Desta parte do Brasil, é o escudo
E das irmãs a mais estimulante.

Avante, pois! Vencerás sobre tudo:
O teu futuro almejo mui brilhante.
Porto Velho, Porto Velho, eu te saúdo!

O poema dá uma amostra da fusão, do “cadinho de raças e culturas”. O termo ‘Cadinho’ provém do latim *catinu* e tem dois significados, um em química, correspondendo a um tipo de vaso metálico ou refratário, utilizado para misturar ingredientes ou em operações químicas a temperaturas elevadas, do qual advém o outro – lugar onde as coisas se misturam, se fundem.

A expressão “Cadinho de raças e culturas” foi desenvolvida por Gilberto Freyre, em 1933, na obra *Casa Grande & Senzala* e corresponde à tese do *melting-pot* americano. O “mito das três raças” baseia-se na harmoniosa origem da sociedade brasileira, formada pela mistura dos elementos étnicos: branco, negro e indígena. Essa fusão teria ocorrido por meio das relações sociais e pessoais, e seria o elemento

fundador da identidade nacional brasileira.

Entretanto, deve-se ter cautela ao afirmar que países como o Brasil resultam de uma mistura de traços culturais, pois é necessário entender o processo histórico produtor dessa realidade cultural, bem como as relações de poder e interesses travados no interior da sociedade. De acordo com Lopez:

Foi depois de 1930, sob o signo da industrialização substitutivo/populista, que o mito da harmonia e integração das raças se atualizou como um ritual, descartando o velho discurso racista. Entende-se: o projeto capitalista em andamento exigia um pacto social. Assim, integração e harmonia racial foram erigidos em 'senso comum' e, sob influência de Gilberto Freire, o mestiço passou a ser visto por um ângulo positivo, virou símbolo de nacionalidade. O mito das três raças veio a ser o modo de diferentes raças (e classes) interpretarem a realidade de suas próprias relações raciais. Através desse mito, todos puderam ver-se como nacionais e a escamoteação da realidade das relações sociais encobriu, na verdade, a luta de classes. (1988, p. 15).

Uma observação mais atenta desses aspectos evidencia ser difícil pensar a dimensão da cultura de modo totalizador, sendo pertinente pensar sobre o quê essas concepções (e as práticas delas decorrentes) fazem para as sociedades. Sendo a língua um meio privilegiado para transmissão das representações, tem-se na escrita uma manifestação dos modos de vida da sociedade na qual ela se origina. Contudo, em se tratando de análise literária, importa não só perceber e evidenciar o elemento social como referência da expressão de uma época ou como enquadramento em um contexto histórico, mas como fator de construção textual. Assim, conforme Candido, “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (2010, p. 17). Nesse sentido, o elemento social é mais um a ser considerado na constituição do texto e deve-se ponderar que “a importância de cada fator depende do caso a ser analisado” (CANDIDO, 2006, p. 17).

Trazendo à tona outros sentidos sobre a miscigenação, tem-se o poema *Raça*, de Demostenes Cristino, publicado em 02 de julho de 1950, transcrito a seguir:

Raça

- O brasileiro traz dentro de si
- Um português, um negro e um índio guarani
- O luso deu-lhe a fibra audaz, arrejadaça
- E a fidalgia própria dessa raça;
- O bugre, a natureza apática, a preguiça,
- O amor à pesca, a inclinação à caça.
- No excesso de carinhos e de zêlos.
- Reflete do africano o doce coração;
- E, às vezes, dos cabêlos,
- Aquela permanente ondulação...

Em harmonia vivem sempre os três;

- Enquanto o negro bebe e o guarani batalha
- O pobre português
- Trabalha.
- Mas, aí! se no esplendor da graça
- Quebrando as ancas em lascivo jôgo
- Uma mulata passa:
- O negro dança
- O bugre pega fôgo
- E o português... avança!

No poema *Raça* tem-se a imagem do *melting pot* em cada indivíduo brasileiro. Não se trata mais de harmonia de convivência externa entre raças distintas compartilhando um mesmo território geográfico. O cadinho se realiza em cada brasileiro, representante dessa fusão harmônica de três raças complementares, na qual a diferença (demarcada sob formas estereotípicas) não representa conflito, mas complementaridade – sintetizada na última parte do poema que traduz como as três raças atuam diante da lascividade da mulata (imagem igualmente estereotipada). Assim,

A ideologia da harmonia racial articulou-se com as ideologias do pacifismo e da cordialidade do homem brasileiro. Dissolvendo num todo identidade próprias de raça e de classe, forjou-se um modo de pensar o Brasil que serviu a um determinado momento histórico. Ao se aceitar a diversidade da formação étnica do Brasil, passou-se a admitir a diversidade das manifestações culturais em conexão com a diferente prevalência de diferentes raças por esse país afora. Em outras palavras, a desigual distribuição das raças e a diversidade regional das atividades econômicas explicariam as variedades regionais do perfil cultural brasileiro. (LOPEZ, 1988, p. 15-6).

Além da representação da fusão harmônica das raças, a leitura desse poema também remete ao pensamento de Calligaris, no que diz respeito à constituição da identidade brasileira, pensada sob um viés psicanalítico. O autor retrata o processo de colonização do Brasil considerando o drama vivido por sujeitos esquecidos pelo pai fundador (seus países de origem), os quais recebem promessas de um Outro pai (o país de destino) que não as cumpre, dado ser “somente um braço armado do colonizador que pede um corpo escravo” (CALLIGARIS, 1996, p. 29). Segundo a perspectiva psicanalítica de Lacan (tomando por base os estudos de Freud), a filiação ordena-se pela busca de um nome, o qual advém da relação de paternidade e instaura a função simbólica de identificação da pessoa à figura da lei. Assim, tem-se que o sujeito se insere na cultura pela filiação, transmitida pela palavra e instituidora do “nome-do-pai”.

No processo de colonização brasileira (e depois em sua versão de colonização interna), são encontrados sujeitos que foram esquecidos e vivem em condição de miséria (o pai negou-lhes o nome) aos quais são feitas propostas de regozijo em uma nova terra (o Outro pai, que pode lhe conceder um nome). Porém, já no percurso da viagem, percebe-se o engodo e a evidência de que o Outro pai não é autoridade e não pode conceder-lhes um nome. Assim, “O drama é que, se o corpo sem nome, do qual faríamos assim o nosso nome, é o corpo escravo, o gozo sem limites não seria tanto deste corpo, quanto do Outro que o explora justamente sem limites. Se reduzir

a um corpo é se entregar a quem queira gozar de nós” (CALLIGARIS, 1996, p. 36).

Nesse sentido, o poema encerra com o verso “E o português... avança!” e permite pensar que ele avança não só sobre o corpo da mulata (também um corpo sem nome, um corpo escravo dado a satisfazer os desejos do Outro que quer gozar – no caso, o português), mas sobre todos os corpos sem nome que carregam em si a marca da escravidão. Para Calligaris, “o corpo escravo se constitui assim como o horizonte fantasmático universal das relações sociais, como se o colonizador tivesse conseguido instaurar a sua exploração do corpo da terra como metáfora última das relações sociais” (1996, p. 30).

Ademais, a identificação do corpo da terra com o corpo feminino é constante e revela em ambos a percepção de “um corpo permitido, aberto, por efeito da potência da língua que o explora e que nele, portanto, se inscreve” (CALLIGARIS, 1996, p. 31). Nesse sentido, vale considerar o poema de Maria Isa Machado de Lima, publicado em 29 de dezembro de 1948, na edição 3323:

Porto Velho	Relicário de esperança
És a donzela vaidosa	Tesouro oculto da fé
Que se debruça faceira	– Sou triste, não sei cantar
Mirando a face mimosa	Tua beleza sem igual
Sobre as águas do Madeira	Outro que mais te adorar
– Para exaltar-te a beleza	Será teu vate imortal,
Flor das matas tropicais	Eu, sou calhandra infeliz
Eu roubei da Natureza	Que te exalto no abandono
As nuances matinais	Se dormindo, tu sorris
– Sôb êste céu tão profundo,	Eu velo sobre teu sono...
Azul álaque de anil,	– Caminho assim esquecida
Reina trabalho fecundo;	Sorrindo p'ra não chorar
Pedaço do meu Brasil.	Oh! cidade tão querida
És a cidade criança	Queremos mais te adorar...
Deste infante Guaporé	

No poema, a cidade de Porto Velho assemelha-se a uma figura feminina, donzela vaidosa debruçada mirando-se nas águas do rio – a cidade cresceu às margens do Madeira, como se tentasse reproduzir a força e grandiosidade do rio por meio da tentativa audaz de construção da estrada de ferro. O eu da enunciação evoca da memória coletiva o sentimento de nacionalidade e de brasilidade, enaltecendo características positivas como a deslumbrante natureza e a aptidão para o trabalho.

Assim como os poemas anteriores retratavam a ideia do *melting pot*, ou do cadinho das três raças, *Porto Velho* reforça a imagem positiva do espaço (“pedaço do meu Brasil”) e dos sujeitos que nele habitam (se no espaço “reina trabalho fecundo”, então seus moradores são cidadãos trabalhadores). Esses e outros estereótipos

validam uma certa imagem do país e sustentam o projeto de governo em curso naquele momento. Isso ocorre porque, conforme Lopez,

Em períodos ditatoriais, a ideologia do povo ordeiro e trabalhador foi vendida de maneira sistemática. Na fase do Estado Novo, para disciplinar a força de trabalho assalariada, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1939 e dirigido por Lourival Fontes) divulgou, através de músicas de Ary Barroso, Dorival Caymmi e Wilson Batista, entre outros, as noções de história incruenta, suave mistura de raças, vocação para o trabalho, repúdio da malandragem, etc. (1988, p. 11).

Em *Guajará Mirim* – publicado por José de Mesquita na edição 3079, de 30 de março de 1947, atribui-se grande importância ao “aspecto original e agreste da gleba sertaneja” que “evoca, num sonho, o meu rincão distante”. A moldura da paisagem é colorida pelo “verde eclorir da selva americana” e pelos “céus azuis”, criando um ambiente nostálgico e rústico: “Conservas ainda o aspecto original e agreste da gleba sertaneja”. Além disso, trata da relação de “irmandade” com a Bolívia, conforme pode ser visto a seguir:

Guajará Mirim

Atalaia da Pátria, entre os rincões do Oeste,
acolhes num abraço, hospitaleira e lhana,
os que te buscam, sob o sol que te reveste,
entre o verde eclorir da selva americana.

Conservas ainda o aspecto original e agreste
da gleba sertaneja e o teu povo se irmana,
ao do país fronteiro. a que fagueira, deste
o amplexo fraternal á gente boliviana.

Nostálgico e suave, o Mamoré te banha,
casando, na cadência, a alma longínqua e
extranha
dos andes, donde vem o Beni, junto assim
do lindo Guaporé no murmurio cantante,
que me evoca, num sonho, o meu rincão distante
sob os teus ceus azuis, ó Guajará Mirim!

Como se pode perceber, o poema faz referência à fronteira entre os países, mas realça a ideia de pacificidade e, mais do que isso, de fraternidade entre os povos – apagando assim as diferenças por ambos vivenciadas, o princípio de conflito entre as nações e o Tratado de Petrópolis assinado para evitar a guerra. A amistosidade é selada pela referência ao encontro dos rios Beni, da Bolívia, com os brasileiros Mamoré e Guaporé; contudo, apesar da aparente relação harmônica, o poema principia designando Guajará Mirim como a atalaia da pátria, a sentinela a guardar “os rincões do oeste”.

Interessante observar esse paradoxo instituído no princípio do texto: é sentinela que acolhe em um abraço hospitaleiro, simples e sincero. As fronteiras do Brasil até os dias atuais são bastante abertas e por ela os estrangeiros encontram relativa facilidade de passagem embora, nesse caso específico, a fronteira se faça de maneira bastante nítida, pois demarcada pelo rio, não foi suficiente para separar as “cidades gêmeas” – do lado brasileiro Guajará Mirim, do lado boliviano Guayara Meryn.

Em outras produções, exalta-se o “progresso”, a “civilização” e transformação citadina, como ocorre com o poema *Porto Velho* – assinado por Dr. Sayonara na edição 2191, de 05 de junho de 1938 e reproduzido a seguir:

PORTO VELHO

Chega o pacote e atraca no flutuante
e a carga para terra se despenha
por maquinismo. A usina fumegante!
– Para saltar não ha quem se contenha.

De dentro do navio o comandante
fica pasmo por ter visão ferrenha
de um citadino centro edificante.
em vez do antigo e vil porto de lenha.

Do lôdo nasce o croton delicado,
o sirgo é do casulo lindo egresso
e o pirilampo vem do inominado.

Pois vir do nada é o mais nobre processo
social. Por isto, ás lindas do passado,
Porto Velho é a Cidade do progresso.

Sayonara construiu um soneto evidenciando os caminhos do progresso em Porto Velho a partir da imagem de um pacote atracado no flutuante. Os pacotes correspondiam a navios de vapor velozes e com dupla funcionalidade: transporte de passageiros e de encomendas ou pacotes – a palavra corresponde a um empréstimo linguístico, tendo sido formada a partir da palavra inglesa *packet boat*, ou navio de pacotes. A imagem de progresso amplifica-se pela menção ao processo de descarga por maquinismo – considerado como processo primordial desde a revolução industrial – e encerra-se com a referência a “usina fumegante”, completando o cenário concebido como progressista.

Na segunda estrofe, o relevo recai na surpresa do comandante ao encontrar uma cidade desenvolvida ocupando o espaço onde antes existira apenas um porto de lenha. O “citadino centro edificante”, contudo, estaria harmoniosamente relacionado com a natureza que o circunda: o cróton nascendo em meio ao lodo (ou a flora regional) e os sirgos (bichos-da-seda) e pirilampos (a fauna regional), conforme evidenciados na terceira estrofe do soneto. Por fim, o último terceto retorna ao comparativo passado e presente/futuro, evidenciando Porto Velho como uma cidade de progresso, cuja emergência deu-se por méritos próprios: “Pois vir do nada é o mais nobre processo social”.

Além da oposição entre passado e progresso, existem outros paradoxos evidenciados pelos textos. Mavignier de Castro³³ no poema *Angelus*, publicado em 09 de fevereiro de 1919, contrasta o cenário cultural com o da mata, criando um quadro

³³ A maior parte da obra de Mavignier de Castro foi publicada em jornais e revistas. Cearense de nascimento, viveu grande parte da vida em Manaus. Tornou-se membro da Academia Amazonense de Letras. "Ele era um escritor forte, à moda antiga, naquele estilo que chamo de *art nouveau*, como Euclides da Cunha, Eça, Rui Barbosa, Coelho Neto, os escritores impressionistas, imitadores dos franceses" (SAMUEL, 2009, n.p.).

discursivo paradoxal que, por um lado, pretende fazer falar a Literatura maior, universal (daí a referência a José de Alencar, já reconhecido na Literatura brasileira), por meio da menor, a regional; por outro, intenciona ressaltar a existência do singular, não mesclado, diferente e não coincidente. Nesse movimento, evidencia a construção do espaço regional, desenhando seus ocupantes, definindo contornos específicos a esses personagens, estabelecendo uma identidade comum a eles.

ANGELUS

Entre José de Alencar e Carlos

O violino gemeu... na penumbra da sala,
ouvem-se altos bemóis, desce a voz dos
[bordeões

plange o sino medievo... a igarité resvala
como o som dos borés na orla dos sertões...

Plange o sino medievo... uma incendida opala
circumda o sol no occaso, enrubece os torrões
Dentro a noite nascente um arcabuz estala,
e a matta longe, echôa os perdidos trovões...

Perto o adro do solar num rugido responde...
adagas e punhaes relampeando rubis
rasgam a treva... lesto, o felino se esconde...

plange esfalfado o sino, uma cigarra escala
os cançados metaes... morrem preces subtis,
maracás e borés... na penumbra da sala...

O título remete à hora do Angelus (ou Toque das Ave-Marias) e corresponde às 6h00, 12h00 ou 18h00 – enquanto em Portugal é mais tradicional a hora da Ave-Maria ser cultuada às 12h00, no Brasil o costume incidiu sobre as 18h00, quando os sinos dobram e, na tradição católica, são rezadas as Ave-Marias em honra à anunciação feita pelo anjo do Senhor. Angelus corresponde em latim ao início das orações: *Angelus Domini nuntiavit Mariæ* (O Anjo do Senhor anunciou a Maria). Assim, o título condensa a temática a ser desenvolvida: o entardecer, o cair da noite, o momento oscilante entre o ocaso e a escuridão.

Em seguida, a frase “Entre José de Alencar e Carlos” oferta uma complementação sobre o tipo de hora do Angelus a ser tratada. Embora não haja uma precisão de quem é Carlos, supõe-se seja Carlos Gomes, músico responsável pela adaptação de *O Guarani* para ópera. O poema *Angelus* é situado pelo próprio Mavignier de Castro como uma terceira via a tratar do mesmo tema, ao menos nesse recorte que ele faz na obra. O capítulo VII da primeira parte de *O Guarani*, intitulado *A Prece*, assim principia:

A tarde ia morrendo.

O sol declinava no horizonte e deitava-se sobre as grandes florestas, que iluminava com os seus últimos raios.

A luz frouxa e suave do ocaso, deslizando pela verde alcatifa, enrolava-se como ondas de ouro e de púrpura sobre a folhagem das árvores.

Os espinheiros silvestres desatavam as flores alvas e delicadas; e o ouricuri abria as suas palmas mais novas, para receber no seu cálice o orvalho da noite. Os animais retardados procuravam a pousada; enquanto a juriti, chamando a companheira, soltava os arrulhos doces e saudosos com que se despede do dia.

Um concerto de notas graves saudava o pôr-do-sol, e confundia-se com o rumor da cascata, que

parecia quebrar a aspereza de sua queda, e ceder à doce influência da tarde.

Era a Ave-Maria.

Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar a prece da noite!

Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; esses raios perdidos, que, esvazando-se pelo rendado da folhagem, vão brincar um momento sobre a areia; tudo respira uma poesia imensa que enche a alma.

O urutau no fundo da mata solta as suas notas graves e sonoras, que, reboando pelas longas crastas de verdura, vão ecoar ao longe como o toque lento e pausado do *ângelus*.

A brisa, rogando as grimpas da floresta, traz um débil sussurro, que parece o último eco dos rumores do dia, ou o derradeiro suspiro da tarde que morre.

Todas as pessoas reunidas na esplanada sentiam mais ou menos a impressão poderosa desta hora solene, e cediam involuntariamente a esse sentimento vago, que não é bem tristeza, mas respeito misturado de um certo temor.

De repente, os sons melancólicos de um clarim prolongaram-se pelo ar quebrando o concerto da tarde; era um dos aventureiros que tocava a Ave-Maria.

Todos se descobriram.

D. Antônio de Mariz, adiantando-se até à beira da esplanada para o lado do ocaso, tirou o chapéu e ajoelhou.

Ao redor dele vieram grupar-se sua mulher, as duas moças, Álvaro e D. Diogo; os aventureiros, formando um grande arco de círculo, ajoelharam-se a alguns passos de distancia.

O sol com seu último reflexo esclarecia a barba e os cabelos brancos do velho fidalgo, e realçava a beleza daquele basto de antigo cavalheiro.

Era uma cena ao mesmo tempo simples e majestosa a que apresentava essa prece meio cristã, meio selvagem; em todos aqueles rostos, iluminados pelos raios do ocaso, respirava um santo respeito.

Loredano foi o único que conservou o seu sorriso desdenhoso, e seguia com o mesmo olhar torvo os menores movimentos de Álvaro, ajoelhado perto de Cecília e embebido em contemplá-la, como se ela fosse a divindade a quem dirigia a sua prece.

Durante o momento em que o rei da luz, suspenso no horizonte, lançava ainda um olhar sobre a terra, todos se concentravam em um fundo recolhimento, e diziam uma oração muda, que apenas agitava imperceptivelmente os lábios.

Por fim o sol escondeu-se; Aires Gomes estendeu o mosquete sobre o precipício, e um tiro saudou o ocaso.

Era noite.

Todos se ergueram; os aventureiros cortejaram e foram-se retirando a pouco e pouco. (ALENCAR, 2012, p. 58-60)

Como se percebe, a intertextualidade é evidente e pode-se pensar no poema como paráfrase desta parte da obra de Alencar, considerando-se a similitude nos níveis morfológico e semântico. Mavignier de Castro apresenta novos elementos para compor a sua hora do *Angelus* e faz isso mesclando elementos de música (a ópera de Carlos Gomes), de Literatura (o início do capítulo VII de *O Guarani*, de José de Alencar) e o cenário local no qual ele próprio se encontra – disto decorre o estar entre José de Alencar e Carlos.

O primeiro elemento incorporado ao poema é o violino antropomorfizado pelo verbo “gemer”. A penumbra da sala sugere o entardecer e os altos bemóis como decorrentes das cordas do instrumento musical (pois bordeões são cordas de aço similares as do violão, porém mais grossas), do soar tristonho do sino medievo a

anunciar a hora do Angelus ou do som decorrente do resvalar da igarité³⁴ ou dos borés³⁵. O segundo quarteto do soneto reforça o lamúrio emitido pelo sino e apresenta a imagem de uma incendida opala (pedra preciosa conhecida por produzir lampejos nas cores do arco-íris) circundando o sol no ocaso. Essa aparência de tranquilidade é alterada pelo estalo de um arcabuz (antiga arma de fogo portátil, espécie de bacamarte), cujo estampido ecoa ao longe na mata.

Os dois tercetos encarregam-se de confrontar a aparente tranquilidade da cena do ocaso descrita nos quartetos – há uma ampliação da descrição do espaço ocupado pela igreja na qual o sino plange: “Perto o adro do solar num rugido responde”. O adro corresponde a um terreno localizado em frente e/ou em volta da igreja, cuja finalidade era servir como cemitério. Acresce-se a cena com “adagas e punhaes relampeando rubis / rasgam a treva” e podem-se relacionar os lampejos rubis com os últimos brilhos do sol (antes comparado a uma opala incandescente). Finalmente, “lesto, o felino se esconde” – em áreas abertas a onça é mais ativa à noite, quando sai para caçar; motivo pelo qual o crepúsculo é a melhor hora para vê-las e, como era comum à época, caçá-las.

O poema finaliza recompondo a cena a partir dos sons da hora do Ângelus: o lamúrio do sino, as cigarras cantando, os metais das armas usadas na tentativa da caça, as orações findando, os maracás³⁶ e borés. Tudo isso somado à penumbra da sala, em um movimento circular: o soneto começa e termina da mesma forma, havendo apenas a inversão sintática e a substituição dos instrumentos musicais – principia com o violino e conclui-se com instrumentos indígenas (o primeiro verso é “O violino gemeu... na penumbra da sala” e o último “maracás e borés... na penumbra da sala...”).

4.3.2 Do regional ao nacional

Assim como o nacionalismo, o regionalismo tem diferentes facetas e representa posições de grupos bastante distintos. Embora construir uma identidade local/regional

³⁴ Igarité, do tupi-guarani, significa “embarcação de tamanho entre montaria e galeota, capacidade de carga de 1 a 2 toneladas, impulsionada a remo, varejão, sirga ou motor.” (*Dicionário Eletrônico Aurélio*).

³⁵ Boré ou Toré, do tupi-guarani, significa “Trombeta indígena, feita de taquaruçu, em forma de porta-voz com boca de sino, e que produz sons roucos e lúgubres”, pode significar ainda “mastro da jangada.” (*Dicionário Eletrônico Aurélio*).

³⁶ De origem tupi, a palavra maracá significa “instrumento chocalhante que era usado pelos índios nas solenidades religiosas e guerreiras; bapo, maracaxá, xuatê”. (*Dicionário Eletrônico Aurélio*)

signifique dar coesão a sujeitos oriundos dos mais diferentes locais, deve-se sempre reiterar o pertencimento a um grupo maior – o país, condição necessária para que os sujeitos mantenham relações em um todo reconhecível, desenvolvam o espírito patriota e se adaptem ao sistema de representação ou regime de verdade. Sob o rótulo nacionalidade “oculta-se o dado concreto – logo histórico – que é o conjunto de contradições, conflitos, repressões, cooptações, etc., que constituem a rotina de uma sociedade” (LOPES, 1994, p. 08).

Essa dinâmica se tornou visível em Rondônia dados os contínuos fluxos migratórios, a presença de “estrangeiros” e a perpetuação do presente – consequência de os habitantes, em geral, não terem pretensão de se fixar permanentemente. Dessa “contradição inerente à noção de sujeito deriva uma relação dinâmica entre identidade e alteridade: movimento que, ao marcar a identidade, atomiza (separa) porque distingue, e, ao mesmo tempo, integra, porque a identidade é feita de uma relação” (ORLANDI, 1988, p.10).

Contudo, a construção de uma identidade regional, não exclui a identificação com algo maior, relacionado ao sentimento nacionalista, à ideia de brasilidade como correspondente a uma tipificação, um padrão aplicável a todas as relações sociais. Em Rondônia, assim como no restante do Brasil, o nacionalismo fundou-se na miscigenação étnico-cultural e perspectiva da fusão “harmônica” de raças e culturas, pela qual a justaposição compôs o “mosaico cultural”: a absorção daquilo que cada um tem de melhor e o uso desse conhecimento para promover adaptação às novas e diversas situações vivenciadas no contexto amazônico, definindo contornos regionalistas.

Ademais, a identidade não corresponde a etiquetas ou rótulos obtidos, mas constrói-se simbólica e socialmente, em um processo relacional, dependente de seus pares. De acordo com Santos (1994, p. 31), “sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação”. Esta evidência, contudo, mesmo no século XXI ocupa espaço teórico pois, na prática, a questão identitária, de acordo com Figueiredo & Noronha, “foi colocada, sobretudo, a partir do século XIX com a busca romântica, que nasce do conflito de já não poder / querer ser português” (2005, p. 193) e persiste até hoje.

A construção da identidade nacional decorre das relações de poder de grupos e/ou regiões hegemônicas em relação às outras. Dessa forma, conforme Padoin, “o

grupo vencedor será também o mentor do imaginário vencedor”, estendendo a noção de região a todos, tornando-a nacional. Nesse sentido, “a identidade nacional seria a transformação de uma identidade regional, que deixa de ser grupal, individual para ser coletiva e geral” (1999, p. 369).

Inserindo-se nessa discussão sobre a identidade nacional, ou mesmo buscando a identidade regional, muitos dos textos publicados no *Alto Madeira* apresentam estereótipos – a pátria amada e idolatrada, cujo povo hospitaleiro, forte e inigualável concede a própria vida em sua honra. Segundo Anderson, a aceitação dessa ideia ocorre porque

[...] independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas. (2008, p. 34).

Exemplo disso é o poema *Brasil*, de Francisco Bemfica, publicado no número 1477, de 16 de agosto de 1931, transcrito a seguir:

BRASIL

Adoro a minha patria bem amada,
orgulhoso de ser um brasileiro,
pois nasci sob a abobada azulada,
onde brilham estrelas num Cruzeiro!

Venero a minha patria idolatrada,
–Santa Cruz, dum passado todo inteiro
de glórias! Vera Cruz, terra encantada,
Brasil, rincão bondoso e hospitaleiro!

Brasil! – és minha patria sobre a qual
Nasci! E não te comparo a outra igual,
Meu glorioso paiz de povo forte!

E se algum dia como no passado,
por outros povos fores cubicado,
por ti, Brasil, não temerei a morte!

Percebe-se um alinhamento à história oficial e o exercício da função disciplinadora pelo texto que, executando um papel conformador na formação das identidades nacionais, deixa de ser uma força transgressora (EAGLETON, 2003). A repetição da expressão “minha pátria” revela uma relação simbiótica entre a nação e o sujeito brasileiro, tão natural quanto a “abobada azulada onde brilham estrelas num Cruzeiro”. Esta mistura com o meio constrói uma relação metonímica, pela qual o indivíduo representa por extensão o país – chegando a dar sua vida se preciso for. O verso “E não te comparo a outra igual” colabora para a conformação aos ideais definidores dos rumos da nação, afastando qualquer perspectiva de “contágio” com práticas políticas, culturais ou simbólicas capazes de transgredir fronteiras ou ruir valores sedimentados.

Nessa mesma linha, Heitor Veridiano publica *Fertilidade*, em 13 de dezembro de 1933, na edição 1724. No poema, o Brasil é representado como o país “melhor, de

mais futuro”, em uma época marcada pela grande recessão financeira ocorrida em 1929 e só superada após a segunda guerra mundial. Eis o poema:

Fertilidade

De todos os paizes que conheço
E' o Brasil o melhor, de mais futuro,
Nos outros anda tudo pelo avesso
Ao passo que nosso é alli. no duro!

Aqui, no meu paiz, por baixo preço
Adquire-se uma casa, faz-se um muro...
Tudo que elle produz tem grande apreço,
Inclusivé até mesmo o mel de furo!

Outros paizes ha que tudo vendem;
Mas, ceus e terra delles é inclemente,
Com a exportação bem poucos se defendem.

Nesse plano o Brasil está em primeiro;
Não precisa vender, é independente
E dá bananas para o mundo inteiro!

Vale considerar que a depressão econômica impactou as economias capitalistas de primeiro mundo, gerando falências em empresas, fechamento de indústrias e comércios e demissões em massa. Em países pouco industrializados, como o Brasil, a recessão acelerou o processo de industrialização, pois “no limiar da depressão de 1929, as economias latino-americanas continuavam fiéis a um modelo de desenvolvimento que as deixava extremamente vulneráveis às condições adversas nos mercados mundiais de produtos primários” (BETHELL, 2005, p. 30).

O poema exalta uma aparente condição de tranquilidade enquanto “nos outros [países] anda tudo pelo avesso”. A antiga assertiva da “terra quem em se plantando tudo dá” é transformada em “tudo que elle produz tem grande apreço”, de forma a indicar que o país conseguiria passar tranquilamente pela crise mundial. Os produtos brasileiros evidenciados no poema são o “mel de furo” e a banana, sendo o primeiro utilizado na produção de destilados – rum, tafiá e aguardente de cana, ou a tradicional cachaça brasileira. De acordo com Bethell,

Para muitos autores a Grande Depressão de 1929 foi o momento decisivo em que a economia da América Latina passou do crescimento econômico voltado para fora (baseado nas exportações) para um desenvolvimento orientado para dentro, sustentado pela industrialização para substituição de importações. (2005, p. 19).

Essa problemática das exportações se evidencia nos três últimos versos do poema, complementando a constatação segundo a qual “com a exportação bem poucos se defendem”. Na voz de Veridiano, “Nesse plano o Brasil está em primeiro; / Não precisa vender, é independente / E dá bananas para o mundo inteiro!” – sendo o último deles inclusive uma expressão de significado obsceno³⁷, indicando desprezo

³⁷ De acordo com Josué Machado “Herdamos o dar bananas, obsceno pelo menos na origem, de Portugal, onde é ou era comum. Significa o mesmo que “manguito, dar manguito, apresentar as armas de São Francisco”, diz Mário Souto Maior em seu Dicionário do Palavrão e Termos Afins. O braço empinado, mão fechada, é símbolo um tanto evidente.”- MACHADO, Josué. **Cuidado com as bananas**. Disponível em < <http://goo.gl/EkrQgd> >, acesso em 14 de outubro de 2014.

do Brasil sobre os demais países.

Dois poemas publicados em intervalo de três anos, mas na mesma conjuntura política encabeçada pelo Governo Provisório de Getúlio Vargas – centralizador, autoritário e promotor da dissolução do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas Estaduais e das Câmaras Municipais – intitulam-se *7 de setembro* e exaltam o mito da independência brasileira. Em ambos os textos observa-se a propagação do mito da independência como ele foi desenhado e disseminado por gerações: supostamente a partir do grito de “Independência ou morte”, proferido por Dom Pedro às margens do rio Ypiranga, em São Paulo – imortalizado por Pedro Américo em pintura intitulada *O Grito do Ipiranga*, a qual personifica em Dom Pedro o ato histórico desenrolado longamente e por várias figuras.

Apesar de forjado como um grande divisor de águas na história brasileira, o “7 de setembro” pouco representou para o povo ou para a nação. Não houve ruptura com o processo colonial, ao contrário, os privilégios aristocráticos permaneceram fundados em bases socioeconômicas como o trabalho escravo, a monocultura e o latifúndio. Embora se retrate o momento como heroico e glorioso, os acontecimentos seguintes à independência foram tumultuados. De acordo com e Venâncio & Priore:

[...] a independência foi seguida por uma série de guerras. No Norte e Nordeste, o processo de ruptura com Portugal esteve longe de ser tranquilo. Entre março e maio de 1823, Belém registra levantes pró-Lisboa. O mesmo ocorre no Maranhão, Piauí e Ceará, onde os conflitos armados estendem-se de outubro de 1822 a janeiro de 1823. Na Bahia, as lutas desdobram-se por quase um ano. Tais embates não pararam por aí. Na verdade, tiveram desdobramentos bem mais sérios em outras regiões, e punham em xeque a dominação das duas cortes. (2010, p. 136).

Contudo, para consolidação do mito do “7 de setembro” oculta-se a instabilidade, os conflitos e interesses envolvidos no grito da “independência”. Veja-se o poema escrito por H. Victoriano de Oliveira e publicado em 07 de setembro de 1933:

7 de Setembro

Neste dia, da aurora no horizonte,
Ao igneo despontar, ecôa um brado.
Um clamor jubiloso, e acrisolado
Como a mais purpurina água da fonte.

Dia em que livre a pátria soergue a fronte.
Qual se fosse o da terra aurifulgente,
Palpita o coração de toda gente
Como a mais críSTALLina água da fonte.

E em doce afágo á gleba idolatrada
Ruge a fera... canta a ave na ramada...
Brame o mar... ronca o vento... exulta tudo!

E na ardência incontida do meu peito,
Rendendo á tua glória humilde preito:
—Brasil! Oh meu Brasil! Eu te saúdo!

Observa-se na segunda estrofe do soneto de Oliveira o estabelecimento do 7 de setembro como um dia que “palpita o coração de toda gente”, e por meio do pronome indefinido “todo” cria-se uma totalidade afirmativa de pertença ao grupo de

habitantes do país – embora sequer se tenha a dimensão do que isso signifique, pois, de acordo com Benedict Anderson, trata-se mais de uma comunidade imaginada na qual os membros “jamais conhecerão, encontrarão ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (2008, p. 32). Processo semelhante ocorre com o poema escrito por Heitor de Figueiredo, em 07 de setembro de 1936, um soneto de elevação e glória ao brado “audaz de guerra, forte e ardente”. Segue o soneto:

7 DE SETEMBRO

Nas margens do Ypiranga, ouviu-se, um dia,
um grito audaz de guerra, forte e ardente;
grito d'alma vibrante, altivo e quente
a tradução sublime de energia.

Desponsta o Sol que a todos annuncia
a franca liberdade florescente;
e a gente brasileira, altiva e crente
Fita o astro que nos allumia.

Independencia ou morte: eis o dilemma:
ou a vida, cobrindo se de gloria,
ou a morte, amarrando a uma gemma.

E em vibrações altivas, mil e mil,
escreveu-se nas paginas da Historia
a nobre Independencia do Brasil.

Considerando-se que a publicação ocorreu em 1936, em pleno Governo Provisório centralizador do poder e das decisões, não é difícil entender os motivos da exaltação. O processo pelo qual se constituem as identidades sociais é análogo ao processo político: ambos derivam das mesmas estruturas de poder. Em um estado absolutista a imprensa funciona como aparato difusor da ideologia e isto se reflete até mesmo no conteúdo das produções que almejam ter características literárias. Percebe-se que a incidência de temáticas nacionalistas ou telúricas corresponde ao desejo de fixação de uma imagem positiva, tendo em vista a manutenção dos aparatos de poder.

Na mesma linha ideológica, observa-se a exaltação à bandeira no poema escrito por Augusto Meira na edição 1925, de 17 de novembro de 1935, reproduzido a seguir:

A BANDEIRA

Vem do céu repousar sobre o meu peito,
Bandeira de ouro do Brasil... Pedaco
Ardente de meu ser solto e desfeito
Em luz, cantando e dominando o espaço!

Como um rio extravassa do seu leito,
Inunda de esperança o teu regaço!
Tens a gloria, o donaire, o ardor perfeito
No grande amor de tudo quanto eu faço!

Estrellas pulchras, madrugadas de ouro
O cruzeiro em tropel, largo e sonoro,
Voz do passado...vão ao teu porvir!

O anseio de meu ser é o teu anseio!...
Bandeira Patria, deslumbrado eu creio
Que em ti eternamente hei de existir!

Com a leitura observa-se o funcionamento da ideologia na construção de estereótipos, fundação de mitos e orientação da história e da memória de um povo. Por intermédio do texto, o eu da enunciação presta reverências à bandeira como

símbolo da pátria e reforça a figura do cruzeiro, presente no hino à bandeira. Em outro texto sobre a bandeira, cronologicamente anterior ao soneto de Meira, a recuperação e tensionamento da história e das ideologias que se definiam naquele momento mostra-se mais enfática. *À Bandeira – À Pátria* é um poema de autoria de Domingos de Oliveira e foi publicado no número 1400, de 23 de novembro de 1930. Já no título Teixeira marca a comunicação intertextual – inicia fazendo referência ao Hino da Bandeira, cuja letra havia sido feita por Bilac, em 1906. O poema trata de ser um louvor à manutenção da pátria e defesa da “bandeira”, sendo o primeiro verso do hino à bandeira (“Salve, lindo pendão da esperança”) transformado em “Salvé d’entre todos o pendão mais glorioso”. Segue o poema:

A' BANDEIRA--A' PATRIA

Salvé d'entre todos o pendão mais glorioso,
Distinctivo de uma moça patria aurifulgente,
Salvé mais que nunca, a flamejar victorioso,
Sobre o céu, sobre os montes e os rios, sobre a gente.

Derrubastes com o valor dos valentes filhos teus
O reducto final dos despotas execráveis.
Cheios d'esse amôr que só pode vir de Deus,
Vencestes com elles os vendeiros miseráveis.

Acena com o gesto, ao grande genio varonil
Desse novo David, nunca vencido general,
Que a golpes firmes de seu gládio, expulsa do Brasil
Os loucos sanguinarios, como um exemplo sem igual.

Ennobréces hoje, que o teu dia é donairoso
O coração brasileiro, enchendo-o de altivez,
Pela acção temivel, pelo feito glorioso
Desse formidavel e inconfundivel JUAREZ.

O poema encerra falando do “formidável e inconfundível Juarez”. Sobre este nome, vale considerar que um dos “revolucionários”, Juarez Távora, foi designado como Interventor do Norte e acusou Rondon de corrupção administrativa, classificando-o como “insubordinado, corrupto e esbanjador do dinheiro público. Afirmava que Rondon ‘havia desperdiçado grandes somas de recursos financeiros, materiais e humanos na construção das Linhas e Estações Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas’. Dizia Távora que ‘aquilo era uma obra para as onças e para os índios’” (MATIAS, 2012, n.p.).

Rondon, quase promovido a marechal, foi preso no Rio Grande do Sul e exonerado das forças armadas na patente de general. Os postes da linha telegráfica Cuiabá/Porto Velho/Guajará Mirim só não foram derrubados devido à intervenção do Tenente Aluizio Ferreira. Mais tarde, em 1955, Rondon recebeu do Congresso Nacional o título de Marechal do Exército e, em 1956, foi homenageado com a mudança de nomenclatura de Território Federal do Guaporé para Território Federal de Rondônia. Naquele ano, Juarez Távora assim comentou: “Esclareço que o fato de haver oposto restrição quanto à oportunidade do empreendimento (linhas telegráficas) do Marechal Rondon, não significava despreço pelo conjunto de sua obra sertanista

– e aí incluo o nobre esforço de catequese leiga de nossos índios – Rondon foi sem dúvida um pioneiro”.³⁸

É deste Juarez que o poema de Teixeira fala, colocando-o em um papel de glorioso herói – vencedor, junto com os demais “revolucionários”, sobre os “déspotas execráveis”, “vendeiros miseráveis”, “loucos sanguinários”; constituindo-se, assim, em “um exemplo sem igual”. Os déspotas, vendeiros e loucos eram correligionários de Prestes; dentre eles Rondon, o qual “por ser positivista e não comungar com golpes de Estado, havia facilitado a passagem da Coluna Prestes no Mato Grosso, com destino ao sul e à Argentina” (MATIAS, 2012, n.p.). Outra intertextualidade ocorre pela referência ao texto bíblico de Samuel 17, sobre o episódio de David e Golias. David era um tocador de harpa na corte de Saul, mas conquistou notoriedade ao combater e matar o gigante guerreiro filisteu Golias, obtendo, com isso, o direito de casar com a filha do rei Saul e a isenção de impostos. Na correlação feita pelo poema, Juarez Távora era David em combate ao movimento da coluna Prestes, considerada forte e imponente como o gigante Golias. As benesses de Távora por ter participado da revolução incluíam o título de Interventor do Norte no Governo Provisório Revolucionário.

Segundo Teixeira e Fonseca (2003, p. 152), outra figura política da época com “credenciais junto ao governo provisório de Getúlio Vargas” era o Tenente Aluizio Ferreira – “contemporâneo da geração de jovens militares, os tenentes, que se opondo às práticas políticas da República Velha [...] fomentaram um movimento conhecido como Tenentismo”. Com o fracasso, alguns deles fugiram para não se entregarem às forças legalistas e Aluizio Ferreira foi para Guajará Mirim, onde trabalhou em um seringal.

Na região norte, desenvolveu estudos sobre os indígenas e, em 1928, entregou-se às autoridades em Belém. Sua prisão durou sete meses, durante os quais se correspondeu com Rondon expondo suas pesquisas. Tendo sido absolvido, encontrou-se com Rondon e assumiu a subchefia do posto telegráfico de Santo Antônio do Rio Madeira. Com seu histórico de atuação militar na região, teve seu nome cogitado para assumir como interventor no estado do Pará, quando a Revolução de 1930 eclodiu. Em seu lugar, contudo, assumiu o Tenente Joaquim Barata e Aluizio Ferreira retornou ao posto telegráfico. Por intermédio dele, as linhas telegráficas de

³⁸Marechal Rondon – patrono das telecomunicações do Brasil. Disponível em: <<http://goo.gl/laEx33>>, acesso em 13 de outubro de 2014.

Cuiabá/Porto Velho/Guajará Mirim foram mantidas, tendo sido também a primeira autoridade nacional a preservar os interesses dos trabalhadores da Estrada de Ferro Madeira Mamoré – em profundo declínio graças à crise gerada pela crise do capitalismo mundial, a quebra da bolsa de Nova Iorque e os inúmeros problemas decorrentes que levaram a *Madeira Mamoré Railway Company* ao abandono do projeto (TEIXEIRA & FONSECA, 2003).

Em um clima político e econômico global e nacional abalado e instável, diante de interventores e de uma “revolução” que dizia salvaguardar os interesses da nação, surgiu o poema assinado por Dr. Sayonara e publicado na edição número 2192, de 07 de junho de 1938. Constituído como uma “homenagem ao ilustre militar Capitão Aluizio Ferreira”, a leitura revela instabilidade, geradora de aparente contradição, a qual é explicada por meio da noção de denegação, que possibilita sair do dualismo negação/afirmação.

O fundamento da denegação reside na coexistência de recalque e explícito - por meio dela o sujeito coloca explicitamente alguma coisa que preferiria estar recalçada. O processo da denegação foi identificado por Freud em seus estudos sobre a histeria e corresponde ao tomar conhecimento da situação, mas não conseguir aceitá-la. A denegação corresponde a uma certa proteção contra o sofrimento; assim, ao tomar conhecimento de uma situação dolorosa – podendo ser uma enfermidade, ou a perda de um ente, por exemplo – o sujeito (inconscientemente) recusa a informação e a recalca. De acordo com Freud, a denegação constitui-se em “uma maneira de repelir, através de projeção, a ideia que acaba de aflorar em sua mente” (2007, p. 147). Segundo Haroche: “A denegação coloca, com efeito, entre parênteses o funcionamento da não contradição: ela permite ignorá-la sem contudo negá-la” (1992, p.195). E a pista para compreender essa instabilidade discursiva foi deixada pelo Dr. Sayonara, no título do poema (*Psicanálise*) – transcrito a seguir:

PSICANALISE

Quem chega nestas plagas, de momento,
pensa estar num pequeno feudo, feito
pelo arrouxo de um homem que, – portento
pensando ser, – se fez um grande eleito.

Mas o investigador, a tudo atento,
fazendo a psicanálise a respeito,
descobre a causa do contentamento
deste povo que vive satisfeito,

do Capitão Aluizio tendo o nome
a cantar-lhe na boca, num renome
de gratidão em delirante bêrra.

E' que esse militar, – á intriga alheio, –
o trem de ferro com o progresso veio
traser aos habitantes desta terra.

Conforme pode ser visto, o poema exterioriza defensivamente um conteúdo do interior do sujeito, ou seja, a informação “estar num pequeno feudo, feito pelo arrouxo

de um homem” se opõe à satisfação e aos gritos delirantes de gratidão do povo (conforme apresentado na terceira estrofe). Assim, o que seria um paradoxo é resolvido com a finalização do poema explicando “a psicanálise” a respeito: sendo o Capitão Aluizio Ferreira alheio à intriga e tendo tomado às rédeas da E.F.M.M., dando certa estabilidade à população de trabalhadores que dela dependiam, todo o resto perdia importância. Nesse sentido, nem se nega que o local constitua-se em um “pequeno feudo, feito pelo arrouxo de um homem”, nem se toma isso como o principal a ser considerado, pois a benfeitoria supriria a possível negatividade das ações. Como se sabe, a crise da borracha, a produção na Malásia e os problemas econômicos mundiais impactaram drasticamente sobre a E.F.M.M., de forma que

Os problemas enfrentados pela ferrovia levaram seus administradores ingleses a iniciar um processo de dispensa de inúmeros trabalhadores em 1930, o que ocasionou uma intensa agitação popular em Porto Velho. Tal situação obrigou o governo revolucionário do Amazonas a tomar medidas, levando seu representante em Porto Velho a intervir, em nome dos interesses nacionais, na Madeira Mamoré Railway Company. Aluizio comprometeu-se, em nome do Governo Nacional, a contribuir com trinta contos de réis mensais para salvar a Companhia de uma crise ainda maior. Pela primeira vez a administração estrangeira da E.F.M.M. defrontava-se com uma autoridade nacional interessada em preservar os interesses dos trabalhadores e do próprio Estado. (TEIXEIRA & FONSECA, 2003, p. 153).

Estatizada pelo presidente Getúlio Vargas em 1937 e administrada por Aluizio Ferreira, a E.F.M.M. continuou operando até 1972. A administração da ferrovia funcionava como “uma espécie de governo informal em sua área de influência” (TEIXEIRA & FONSECA, 2003, p. 154), motivo pelo qual se poderia pensar “estar num pequeno feudo, feito pelo arrouxo de um homem”, como evidenciado no poema.

Paulo Sarmiento, na edição 1499, publicada em 31 de outubro de 1931 apresenta o poema *Surge et Ambula*³⁹, no qual se pode observar mais um exemplo de intertextualidade. O título corresponde a um recorte da expressão latina encontrada na narrativa bíblica a respeito da cura de um paralítico, operada por Jesus – em João, capítulo 5, versículo 8 na versão em latim vulgar, encontra-se a frase: “*Dicit ei Jesus: Surge, tolle grabatum tuum et ambula.*”⁴⁰ (Jesus disse-lhe: Levanta-te, toma o teu leito, e anda.). Publicado aproximadamente um ano após a instituição do Governo “Revolucionário”, em 03 de outubro de 1930, o poema funciona metaforicamente a

³⁹ Nos Açores, o Poeta português, Antero de Quental (1842-1891) escreveu um poema inspirado na mesma frase bíblica, ao qual intitulou “A UM POETA’ Surge et ambula!”. Décadas mais tarde, o poeta Rui de Noronha (1909 -1943), em Moçambique escreveu “África – *Surge et Ambula*”, também inspirado em João 5:8.

⁴⁰ Vulgate (Latin): John Chapter 5. Disponível em < <http://goo.gl/H4ULLn> >, acesso em 29 de setembro de 2014.

partir do título e da referência intertextual por ele evocada. Segue o poema:

Surge et Ambula

Meu irmão brasileiro!
Desperta dessa extrema anagogia
que te traz prisioneiro
das grilhetas azues da phantasia!
Repara como o nosso céu é bello...
Ha nelle vida, graça e movimento.
Se é dia,
elle convida á energia
E ao trabalho que esquece o soffrimento
e á noite, se estiveres fatigado,
olha o céu... e elle todo engrinaldado
é uma corôa de deslumbramento.

Meu irmão brasileiro!
Repara quanto é moça a nossa terra,
vestida de esmeralda e de saphira.
Deixa de parte a tua excelsa lyra
de poeta e sonhador,
e verás na riqueza que ella encêrra
um futuro de gloria e de esplendor.

Meu irmão brasileiro!
Medita no que diz o estrangeiro
deste solo benicto em que nasceste!
E verás assustado,
como fica o mundo todo extasiado
ante tanto esplendor, tanta riqueza,
desta patria, rainha da belleza,
que só tu como tal não conheceste.
E quem te vê assim esfarrapado,
mendigando, sem pão,
julgar te á um avaro desgraçado,
Que occulta seu milhão.

Sob tuas alparcas corroídas
O ouro fino reluz...
a praia, o ferro, a hulha e o diamante...
As gemmas preciosas
semostram primorosas,
mas nada te seduz!...

Accorda, meu irmão!
Repara como é rica a vestimenta
que tua terra ostenta!
Levanta-te e toma do arado,
e verás que sulcado
este solo é um thesouro
que em messes valiosas
de fructas deliciosas
tem valor, talvez mais do que o do ouro.

Lança um punhado de semente... e espera...
A chuva cae, depois o sol impera...
Passado mais um dia,
verás da terra fria
O sublime raizar da primavera.

É a vida que brota da semente,
a Fada caprichosa,
que te fará cantar alegremente,
despindo a tua tunica andrajosa.

E tu, meu terno irmão,
poeta e sonhador,
alegre e commovido
verás enternecido
Um poema de vida em cada lenho
uma estrophe immortal em cada flor.

Por meio do texto, sugere-se que o país sofria de grave enfermidade, não podendo manter-se em pé ou sustentar-se por conta própria até a “revolução” ordenar à pátria a colocar-se de pé e andar. Para validar esse ponto de vista convoca o brasileiro em geral a perceber o valor e a riqueza do Brasil e, assim, parar de se lastimar e contribuir com o progresso. Indica que, se há mazelas, a responsabilidade é de cada brasileiro ainda não desperto para a realidade e aponta como caminho para a solução a participação de cada um e de todos, arquitetando o imaginário de nação, a partir da ideia de trabalho, o qual, não só dignifica o homem, mas sustenta o país, mantendo-o em pé e em funcionamento.

Embora se construa por meio do imperativo, pretende fundar-se na equidade entre os cidadãos e, por isso, repetidas vezes faz uso do termo “irmão”, o qual funciona como sustentador de um discurso apelativo a mascarar o autoritário que o sustenta.

Como se pode depreender, o discurso autoritário propõe atitudes e modos de ação que devem ser rigidamente seguidos, sem contestação. É sempre ideológico, com posições certas e definidas, não aceita questionamentos e permite a existência de apenas um agente do discurso, visto que a relação com a referência é exclusiva do locutor. Nessa configuração, o texto autoritário é um monólogo a carregar verdades inquestionáveis. Para Orlandi (1993, p.154), o discurso autoritário é “aquele em que a reversibilidade tende a zero, estando o objeto do discurso oculto pelo dizer, havendo um agente exclusivo do discurso e a polissemia contida”.

Nesse encaminhamento, o poema coloca o brasileiro como inerte, preso às grilhetas da anagogia. Paradoxalmente, faz referência indireta a um texto bíblico e tece crítica a quem se apoia na fé e vive em apatia, esperando um milagre (considerado no texto como fantasia). É ele, o brasileiro, quem deve levantar e andar, de forma compassiva, sendo útil ao país que “convida à energia e ao trabalho que esquece o sofrimento”. A ação desejável é apenas a laboral, “premiada” pela atitude de contemplação e adoração à belíssima natureza, compensadora de todos os esforços: “à noite, se estiveres fatigado, / olha o céu... e ele todo engrinaldado / é uma coroa de deslumbramento”.

Há uma ânsia em definir uma identidade nacional baseada na natureza e suas paisagens pitorescas, glorificando o nativismo e coincidindo com a ideologia dominante da época. Em suma, constitui-se em um exemplo de poema de caráter nacionalista ufanista, cuja exaltação à natureza, glorificação à bandeira, amor à pátria e empenho no trabalho são evidentes. Levanta-te e anda, mas não questiona, nem modifica a estrutura que te oprime – é esta a ideologia veiculada pelo texto, o qual não rompe, desestabiliza ou questiona o modelo de sociedade ou de homem, ao contrário, os eleva pelo viés da exaltação à natureza.

Assim, ao serem colocados de modo simbiótico, homem, natureza e país cria-se o ideário de progresso via trabalho, de cooperação coletiva e de prosperidade para todos. “Levanta-te e toma do arado”; “Lança um punhado de semente... e espera...”, pois o Brasil é a terra em que se plantando tudo dá, como já afirmado outrora, basta esperar que a natureza cumpra o trabalho: “A chuva cai, depois o sol impera... / Passado mais um dia, / verás da terra fria / O sublime raiar da primavera”.

4.4 A governamentalidade do discurso colonial

O colonialismo perpassa as produções cujo discurso, ao mesmo tempo cultural, político e histórico, representa um papel público no drama racial – o poder colonial justifica-se como forma de governamentalidade em que o espaço ideológico funciona de maneira conveniente com as exigências políticas e econômicas. De acordo com Foucault, a governamentalidade “[...] é ao mesmo tempo interior e exterior ao Estado, já que são as táticas de governo que permitem, a cada instante, definir o que deve ou não ser referido ao Estado, o que é público e o que é privado, o que é estatal e o que é não estatal” (2006, p. 304).

Essa concepção de governamentalidade é desenvolvida pelo filósofo na quarta aula do curso “*Sécurité, territoire et population*”, ministrado no *Collège de France* em 1978. O tema “*La ‘gouvernementalité’*” se desenvolve a partir da análise operada por Foucault (2006) sobre dispositivos de segurança, os quais o direcionaram a pensar sobre problemas da população e, por decorrência, problemas do governo. Deste modo, Foucault (2006) se depara com os chamados “Conselhos ao príncipe” – existentes tanto na idade média, como na antiguidade greco-romana – e, consequentemente, com o clássico *O Príncipe* e as diversas obras dele decorrentes, criticando ou endossando o conteúdo. Segundo a leitura de Foucault (2006), Maquiavel retoma um princípio jurídico da idade média e, a partir dele, define dois alvos para o poder, a saber: o território e os habitantes. Disto decorre a compreensão do território enquanto elemento fundamental do principado ou da soberania. Assim, o soberano real abriria mão da violência e brutalidade para obter o respeito e reconhecimento dos súditos e promover a defesa do território. Nesse sentido,

[...] o exercício do poder será, bem entendido, o de manter, reforçar e proteger esse principado, entendido não como o conjunto constituído pelos súditos e território, o principado objetivo, mas como a relação do Príncipe com o que ele possui, ou seja, esse território que ele herdou ou adquiriu, os súditos que lhe estão submetidos. (FOUCAULT, 2006, p. 285).

Na obra de Maquiavel, as relações de poder emanam de um único centro – o principado. Em *La Perrière*, um dos autores contrários às ideias de Maquiavel, o governante e as práticas de governo são múltiplas (FOUCAULT, 2006); contudo, embora sejam exercidas por diferentes agentes, são todas práticas existentes no interior da sociedade ou do Estado. Mais adiante, La Mothe Le Vayer compreenderá a existência de três tipos de governo: o de si (moral), o da família (economia) e o do Estado (política). De acordo com Foucault (2006), enquanto a doutrina do príncipe emana da descontinuidade, a perspectiva de La Mothe Le Vayer considera a

continuidade ascendente – aquele que almeja governar um Estado deve primeiro governar a si e a sua família – e descendente – em um Estado bem governado, as famílias e os indivíduos apresentam comportamentos adequados. Essa linha descendente, que repercute e determina os comportamentos, corresponde ao que se convencionou chamar de ‘polícia’. Nesse contexto, a arte do governo corresponde a introduzir a economia, ou seja, a maneira como os indivíduos devem fazer a gestão de si, da sua família e dos recursos (FOUCAULT, 2006). De acordo com Foucault, “o termo economia designava, no século XVI, uma forma de governo. No século XVIII, ela designará um nível de realidade, um campo de intervenção” (2006, p. 289).

Assim, conforme Foucault (2006), o Estado administrativo nascido nos séculos XVI e XVII funda-se sobre uma territorialidade fronteira e não mais feudal, em uma sociedade regulamentar e disciplinadora. “E esse Estado de governo que se apoia essencialmente sobre a população e que se refere e utiliza a instrumentação do saber econômico, corresponderia a uma sociedade controlada pelos dispositivos de segurança” (FOUCAULT, 2006, p. 305).

Foucault estabelece a ideia de governamentalidade enquanto um regime de poder, inicialmente tendo por objeto a população e, posteriormente, incidindo sobre as condutas dos sujeitos. Sendo assim, a governamentalidade é um regime de poder instituído por instituições, análises ou estratégias capazes de permitir o exercício desse poder. Sendo o discurso colonizador uma das formas de manutenção de um certo regime de verdade e de poder, verifica-se a sua perpetuação em diversos textos veiculados, os quais aceitam e veiculam determinadas formas fixadas, estereótipos e valores. Levando-se isso em consideração, a seguir serão abordados textos que reproduzem discursos fundados em valores de verdade instituidores de relações de poder.

4.4.1 A exaltação aos heróis e a construção da figura do nortista

Ao mito histórico cabe normalizar as crenças múltiplas e os sujeitos divididos. O dizer necessita de um sistema significante e por isso a referencialidade da linguagem constitui-se em uma ficcionalização: não há como usar da linguagem para representar o mundo, pois à medida que se escolhe um sistema significante ele já está imbuído da dimensão do imaginário – dimensão pela qual o discurso simula

remeter diretamente à realidade, criando assim, uma ilusão referencial. Segundo Bhabha,

O imaginário é a transformação que acontece no sujeito na forma formativa do espelho, quando ele assume uma imagem distinta que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. [...] O narcisismo e a agressividade são precisamente as duas formas de identificação que constituem a estratégia dominante do poder colonial exercida em relação ao estereótipo que, como uma forma de crença múltipla e contraditória, reconhece a diferença e simultaneamente a recusa ou mascara. Como a fase do espelho. 'a completude' do estereótipo - sua imagem enquanto identidade - está sempre ameaçada pela 'falta'. (1998, p.119).

As retomadas de nomes “heroicos”, que lutaram pela pátria ou para desbravar a região, por meio da exaltação aos grandes feitos, “chamam” o indivíduo a assumir um papel dentro da estrutura social, naturalizando as relações de poder e constituindo o perfil de rondoniense. Nesse embate, os significantes da diferença não tem apenas valor de recusa, mas também de saber e, por isso, a crença em um passado glorioso, personagens heroicos ou grandes façanhas é mantida pelo imaginário.

Padre Manuel Rebouças e Albuquerque, segundo informação publicada abaixo do poema, escreveu *Alma do Brasil* a bordo do avião “Caiçara”, entre Guajará Mirim e Porto Velho. O soneto, publicado no número 2743, em 28 de novembro de 1943, exalta o nome de Santos Dumont, pioneiro da aviação. O padre glorifica a possibilidade de locomoção rápida entre as regiões sudeste, centro-oeste e norte e considera uma graça ser brasileiro como Dumont, motivo pelo qual eleva a alma do Brasil como superior à imensidão do céu:

ALMA DO BRASIL

Meus Deus, eu vos dou graças pela graça
De ter vindo à existência brasileiro.
Foi um gênio imortal da nossa raça
Das conquistas dos ares o Pioneiro.

Bartolomeu, Santos Dumont... Perpassa
Todo o meu ser um frêmito altaneiro
Ao viver o esplendor com que esvoaça
Este avião da linha do “Cruzeiro.”

Hontem, Rio e São Paulo e Mato Grosso,
Hoje mesmo, o Amazonas que me espera...
— Meu Deus, êste Brasil como é colosso!...

Mas o avião, rompendo os céus de anil,
Vae dizer junto a Deus, na estratosfera
Que é bem maior a ALMA DO BRASIL...

Em um macro contexto, percebe-se a existência de discursos similares a esses em outros poemas ou textos, sejam daquela época ou atuais. Isso ocorre porque a ideologia “produz o efeito de evidência, e da unidade, sustentando sobre o já dito os sentidos institucionalizados, admitidos como ‘naturais’” (ORLANDI, 1996, p. 36).

Na edição número 507, de 30 de março de 1922, há um poema assinado por Pereira Junior seguido da informação entre parênteses sobre a sua nacionalidade: (Brasileiro). No poema faz-se presente o mito da origem pela ocupação e “civilização”,

apaga-se toda a história anterior e contam-se apenas as glórias e façanhas. O louvor à “portuguesa gente que a minha Pátria descobriste ao mundo” reafirma-se pelo constante uso de palavras como ‘bendita’, ‘bendito’, ‘bem digo’, conforme pode ser verificado a seguir:

BEMDITA GENTE

Bem dita sejam portuguesa gente
Que a minha Pátria descobriste ao mundo!
Bem dito seja o teu amor profundo
Pelo Brasil, estrela resplendente!

Povo bem dito de quem sou oriundo,
Nobre de mais, intrépido e valente
- Para cantar a tua glória ingente
nos versos de Camões min’alma afundo...

Eu te bemdigo, e o meu Brasil inteiro
Que lê Garrett e os versos de Junqueiro
Bemdi as quinas desse teu pendão...

Pálio bemdito de famoso povo
Que ao pálio do Brasil, esvelto e nôvo,
Eu trago, unido, no meu coração!

Ocultam-se as motivações exploratórias e eleva-se a uma condição de “amor profundo pelo Brasil, estrela resplendente” as relações mantidas por Portugal com o Brasil. Para enaltecer a glória, Pereira Junior faz menção aos grandes escritores portugueses Camões, Garrett e Junqueiro, os quais, segundo ele, são lidos por ele e pelo Brasil inteiro que “bem diz as quinas desse teu pendão”. Essa “reescrita” da história torna-se possível, pois “Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’” (BHABHA, 1998, p. 21).

O mesmo procedimento ocorre em poemas cuja abordagem incide sobre a borracha e respectivos ciclos extrativos. Corrêa Pinto escreveu *Seringueira – Martir da Hiléia*, publicado no número 3026, de 26 de setembro de 1946, conforme pode ser visualizado abaixo:

Seringueira – Martir da Hiléia

Salve! ubre vegetal, coluna da riqueza!
Teu candido suor ao do homem se mistura,
plantando-lhe no peito o signo da aventura.
tornando perdulário ou monstro de avareza.

Teu maguado e heveo pranto embasou a
grandeza
que na brenha erigiu pagodes de fartura;
em derredor de ti, a enlaçar-te a cintura,
promiscuaram-se o fausto, a penúria e a nobreza

Embora desprezada a golpes de perfidias,
Tenho só de amizade as lianas e as orquideas,
na guerra inda abateste o orgulho fraticida.

Multidões, no porvir, beijar-te-ão as raízes
e o teu lenho tatuado em santas cicatrizes,
ó doadora da Paz, que redimiste a Vida!

A Hiléia, da qual a seringueira é dada como mártir, compreende toda a floresta equatorial, desde as encostas orientais dos Andes, passando pelo vale do Amazonas e chegando às Guianas. Como já se evidenciou neste trabalho, os processos de povoamento e colonização da região amazônica de maneira geral, e em particular de

Rondônia, foram tributários dos dois grandes ciclos da borracha – tendo sido o primeiro deles o principal motivador para a construção da E.F.M.M.

Conforme exposto anteriormente, o contrato estabelecido pelo governo brasileiro autorizando a execução da obra concedia 60 anos de arrendamento à empresa *Madeira-Mamoré Railway Company*, a contar de 1909. Contudo, em 30 de junho de 1931, depois de constantes prejuízos causados pelo declínio do comércio da borracha e sem outros produtos a transportar, a companhia paralisou o tráfego e, não tendo retornado às operações após dez dias de prazo contratual, o Governo Federal Brasileiro assumiu o controle total da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré – documentado no Decreto número 20.200, de 10 de julho de 1931.

De 1º de março de 1919 a 10 de julho de 1931, data em que o governo brasileiro assumiu a administração da ferrovia, os ingleses acumularam prejuízos durante anos seguidos, com raros períodos de melhoras de acordo com a situação econômica e financeira mundial, e, apesar de o Brasil assumir o destino da ferrovia em 1931, o contrato celebrado em 1909, com prazo inicial em 1912, só foi rescindido no dia 05 de abril de 1937, com o pagamento da indenização por parte do governo brasileiro, pela rescisão do contrato. (CÂNDIDO DA SILVA, 2007, p. 59).

O comércio da borracha brasileira continuou prejudicado até a Segunda Guerra Mundial, quando os japoneses invadiram o sudeste asiático e o presidente Getúlio Vargas firmou acordo com os Estados Unidos “para fornecer borracha ao esforço da guerra, e isso exigia milhares de trabalhadores” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 101). Novamente os trabalhadores contratados desconheciam os perigos aos quais se sujeitavam. “Estima-se que 55 mil nordestinos tenham ocorrido à região de Porto Velho. Ao final da guerra, 30 mil deles teriam morrido de malária, febre amarela e hepatite” (NEELEMAN & NEELEMAN, 2011, p. 101).

Apesar da alta taxa de mortalidade registrada e da pobreza e indigência impostos aos “soldados da borracha” – recrutados para exercer o papel de extratores para suprir os aliados com o indispensável produto, a eles não foi concedida nem patente, nem direitos trabalhistas – esse aspecto foi ocultado para poder exaltar a seringueira como “doadora da Paz, que redimiste a Vida”, ainda que, para isso, fosse necessária a morte. Apaga-se o papel humano dos que serviram a esse propósito, firmando apenas no vegetal a glória e a salvação, a ponto de sentenciar que “Multidões, no porvir, beijar-te-ão as raízes”. De acordo com Teixeira e Fonseca:

Mesmo com as medidas de higienização e saneamento tomadas pelo governo, para diminuir a incidência de doenças tropicais, o custo pago em vidas humanas para o sucesso do empreendimento foi elevado. Ao final da II Guerra muitos dos trabalhadores arregimentados foram recambiados aos

seus estados de origem, em lamentável estado de saúde. (2003, p. 161).

Em uma abordagem diferente – cronologicamente situada a menos de um ano após a publicação de *Seringueira – Martir da Hiléia* – publicou-se, sem autoria, *O bandeirante do oeste*, na edição 3106, de 06 de julho de 1947. Observe-se o poema:

O BANDEIRANTE DO OESTE

Seringueiro, meu irmão,
Deixa que eu diga o que sinto
Quando te vejo faminto,
Perambulando sem pão.
Nosso Brasil desconhece
Os rasgos de valentia
Com que enfrentas dia a dia
A mais triste solidão.

Quando abandonas teu lar
E te alistas nas coórtes
Dos bravos, dos homens fortes
Que marcham p'ros seringais,
Tu não sabes muitas vezes
Que a fortuna que desejas
Exige enormes pelejas,
Lutas por vezes mortais.

O teu mundo se resume
Na rede, no mosquiteiro,
No balde, no candieiro,
No terçado, na espingarda,
No jamaxi, na poronga,
Na faca de seringueiro,
No cãozinho perdigueiro
Que te acompanha e te guarda.

És sentinela perdida
No meio da mata bruta,
E o nosso Brasil na luta
Confia no teu labor.
A borracha que produz
No teu batalhar fecundo,
E da Vitória no Mundo
O mais lídimo penhor.

Teus patrícios da cidade
Desconhecem a coragem
Com que domas o selvagem
Labutar dos seringais,
Onde a onça, onde a serpente,
O índio, no teu caminho.
Ao te encontrarem sozinho
Armam ciladas fatais.

Ao voltares da floresta,
Deixaste uma cruz plantada
Junto a choça abandonada
Onde morrera um amigo
Que também foi bandeirante,
Que se largou no Nordeste,
Que veio quando vieste
E que não volta contigo...

Inda em plena mocidade
Mas curvado e encanecido.
Pareces velho e veneido
Pioneiro do Guaporé,
Venceu te a polinevrite,
A verminose, a malária,
Transformando-te num pária,
Num trapo humano de pé.

E no saldo que recolheste
Com tão grande sofrimento,
Foi gasto no tratamento
Que tiveste que pagar
Ao Hospital, que sem meios
Não impediu a indigência
Que a Legião de Assistência
Tentou em parte sanar.

Entretanto, meu irmão,
Meu heroico seringueiro,
Tens fibra de brasileiro,
Enfrentas duras campanhas.
És tanto herói quanto os bravos
Que a FEB encheu de louvores;
Faltam-te apenas cantores
Que exaltem tuas façanhas.

Recebe nestes meus versos
Saídos do coração,
O preito de gratidão
Pelo muito que fizeste,
Não tardará que teu nome
Seja por todos cantado,
E tu serás consagrado.

Percebe-se no poema uma oscilação entre o dizer e o não-dizer e, talvez para evitar represálias, a autoria não esteja revelada. Pode-se também trabalhar com a perspectiva pela qual o autor não intentou criar um quadro paradoxal com seu discurso, mas o deslizamento dos significantes utilizados levou a essa projeção – o dizer não é “transparente ao enunciador, ao qual ele escapa, irrepresentável, em sua dupla

determinação pelo inconsciente e pelo interdiscurso” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.17).

O poema serve também como alerta, informando aquilo que os discursos arregimentadores não evidenciam: “Tu não sabes muitas vezes / Que a fortuna que desejas / Exige enormes pelejas, / Lutas por vezes mortais”. Contudo, para estabelecer o sentido social simbólico e ser veiculado no jornal, o poema continua exaltando a coragem dos pioneiros, a importância dos “bandeirantes do oeste” na extração do látex, o heroísmo e o servir da F.E.B. – a Força Expedicionária Brasileira, uma força militar participante da Segunda Guerra Mundial.

Isso ocorre porque o sujeito, segundo Authier-Revuz, é múltiplo, heterogêneo e a exterioridade está contida no seu interior – sua constituição se dá na diversidade de uma fala heterogênea, resultante da divisão entre consciente e inconsciente. Apesar da ilusão de unidade ser necessária para esta constituição, “É aqui a categoria lacaniana de imaginário que é colocada em jogo, e a ‘função de desconhecimento’ assegurada estruturalmente no sujeito por um ‘ego’ [‘moi’] ocupado em anular, no imaginário, a divisão que afeta o ‘eu’ [“je”]” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.17). Ainda conforme a autora, o sujeito se inscreve no discurso por meio da relação que articula um imaginário de coincidência a um real de não-coincidência.

Embora Vargas tenha sido deposto em 1945 pelas mesmas forças que o levaram ao poder, o país não chegou a entrar em uma era democrática. Eurico Dutra, primeiro presidente eleito após a era Vargas, firmou alianças com os Estados Unidos, em plena época de guerra fria, definindo ações políticas de natureza autoritária. Tendo em vista o controle dos movimentos sociais, crescentes após a queda de Vargas, o governo Dutra desencadeou intensa repressão político social, o que não impediu as aproximadas 70 greves de médio e grande porte no ano de 1946.

4.4.2 A exaltação à natureza

Anteriormente foi destacado o enlevo atribuído ao rio e os desdobramentos dele advindos. Neste ponto, a exaltação à natureza mostra-se como elemento auxiliar a constituição de um ideário nacionalista, sendo uma temática constante e frequente nas produções veiculadas no *Alto Madeira*, mesmo quando desconexa do contexto local, como o poema *Dahlías*, de Alvaro Maia, publicado no número 165, de 19 de dezembro de 1918.

DAHLIAS

Dahlias em toda parte florescendo,
violáceas, brancas, roxas, amarellas...
Dahlias surgindo, vívidas e bellas,
bellas e tristes, dahlias perecendo.

Quando o Sól nasce ou quando vae morrendo,
vejo dahlias doiradas e singelas
desejando viver no meio dellas,
beijando dahlias e mil dahlias vendo.

Dahlias... Dahlias povoando todo o mundo,
em toda a parte, em páramos diversos,
dahlias no Brasil, na China, na Italia...

Ah! que eu cáia no pélago profundo,
por entre dahlias, murmurando versos
das dahlias puras á mais pura Dahlia!

Mais distante ainda do cenário local é a paisagem retratada por Miguel Pereira, na edição 360, de 08 de setembro de 1950. O texto fala da noite e seus contornos etéreos emoldurando seu sentimento de angústia e solidão; contudo, o elemento de estranhamento é a neve – distante da paisagem brasileira e, em especial, da região norte. Entretanto, uma leitura de conteúdo sugere a palavra neve ter sido equivocadamente usada no lugar de névoa, haja vista fazer mais sentido pensar em um vapor aquoso denso obscurecendo a atmosfera e desenhando os “contornos etéreos, vagamente “de um “vulto belo, delicado, esguio”. Leia-se o poema:

ALTA NOITE

Alta noite, tão só me perco pela rua,
E vou vagando sem destino ao léu;
Minh'alma angustiada tumultua,
Tenho os olhos perdidos pelo céu.

Subitamente junto a mim flutua,
De gazes transparentes, ténue véu;
E balança e se adelgaça e continua...
A bailoçar-se ao meu olhar incréu.

A neve forma aos poucos lentamente,
Em contornos etéreos, vagamente,
Teu vulto belo, delicado, esguio...

Num incontido desejo de abraçá-lo,
Avanço. Corro. Tento em vão alcançá-lo
E o meu braço recolhe-se vazio.

Como erros tipográficos eram bastante comuns não há como precisar a origem do equívoco, porém, independentemente disto, pode-se pensar nesse deslize de significantes como o próprio estranhamento do eu da enunciação com a paisagem que se esforça em desenhar. Esse alheamento e exílio constante se reflete nas escritas de um sujeito desejante de estabilidade, como se pode verificar na última estrofe: “Num incontido desejo de abraçá-lo, / Avanço. Corro. Tento em vão alcançá-lo / E o meu braço recolhe-se vazio”.

Outras produções procuram retratar uma suposta paisagem local, como o soneto *Alvorada Bucólica* de Carlindo Camara, publicado na edição 1327, de 13 de março de 1930. Passarinhos, gado, sabiás, arapongas, pombinhos ocupam os dois quartetos e o primeiro terceto apresenta camponeses felizes cantarolando rumo ao trabalho. Contudo, contrariando a harmonia aparentemente desenhada, o último terceto é uma lamúria saudosista dos “sonhos tão felizes do passado”, conforme pode ser observado abaixo:

Alvorada Bucolica

Os gallos cantam amiudadamente,
Por toda parte trinam passarinhos,
E' o dia que surge alegremente,
De luz doirando as veigas dos caminhos.

Ao longe, o gado muge tristemente,
Sabiás cantam nos beiraes dos ninhos,
Solta a araponga o cantico estridente,
E corta o espaço um bando de pombinhos.

Para o trabalho, grupos vão passando...
São camponezes...vão para o roçado,
Para o serviço ao sol, cantarolando...

Vendo essas scenas ponho-me a pensar
Nos sonhos tão felizes do passado,
Sonhos que nunca mais hei de sonhar...

O poema mostra um jogo conflitivo entre imagem estereotipada e outras posições, de modo que o sujeito desponta no mesmo lugar em que se esconde, ou seja, na ilusão de ser evidente, em um jogo ambíguo entre o sujeito desejante de completude e consciência, e o que se deixa deslizar na falha, incompletude e falta. Nesse embate, o eu poético esforça-se tanto para criar uma imagem positiva que acaba por abrir espaço, mesmo sem querer, para outra imagem: a do sujeito desiludido, amargurado, triste, incompleto.

Embora os camponeses sejam apresentados como trabalhadores felizes cantarolantes rumo ao trabalho sob o sol, o segundo quarteto havia pronunciado outra cena: “Ao longe, o gado muge tristemente”, como um segundo plano da imagem desenhada, abafada pela cena alegre, bucólica, feliz. Essa superposição de planos – o perto e o longe – talvez retrate também o cotidiano, no qual as aparências de alegria e de sucesso encobrem os sentimentos de pesar e de frustração vividos pelos sujeitos. Embora a imagem positiva seja mais forte no poema, importa perceber isso como uma compensação sobre o deslize que permitiu a aparição de outra instância subjetiva.

Assentado em uma imagem paradoxal está o poema *Deslumbramento*, assinado por Oder Poggi e publicado em 15 de abril de 1931, na edição 1441. Ao mesmo tempo em que a floresta amazônica é apresentada como “paraíso encantado de beleza afrodisíaca” também é o “inferno verde crepitando em vida”. A ambivalência sustenta o “deslumbramento” do qual o poema fala e, como característica dos estereótipos, está fundada na relação entre ordem e desordem.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a floresta é um “relicário das belezas deste mundo”, compõe-se de árvores retorcidas “como se fossem moribundas vivas”. Além disso, o místico e o mítico criam uma atmosfera simbolista de transcendência e integração com o cosmos – por isso, a invocação final: “Vem fortificar a minha vida! / Vem inspirar todo meu ser! / para te cantar! / Para te sentir”. Veja-se o poema:

DESLUMBRAMENTO

Oh, mystica floresta da Amazonia, verde e virgem,
paraíso encantado de beleza aphrodisíaca
Inferno verde crepitando em vida,
na vida da selva que fecunda s arvores.
Recanto de sonho e de beleza. Vertigem,
paradisiaca,
de arvores que se beijam e que se abraçam,
loucamente,
apaixonadamente...
Lendaria floresta de mysterio profundo,
relicario das belezas deste mundo,
onde viceja a parasita em flôr!

Florestas de arvores copadas,
altas, baixas, retorcidas,
como se fossem moribundas vidas...
De passaros cantadores,
de lendas e de flores.
E de cabellos verdes ondulosos,
onde a brisa vem chorar
seus queixumes dolorosos...

Na semiscuridade do luar,
a floresta é phantasmagoria,
como somnambulos
a divagar...
Selva immensa da Amazonia,
onde canta sem rodeios e recatos
as crystallinas aguas dis regatos!
E's um genio deslumbrante de genios e de fadas
Oh mystica floresta da Amazonia, verde e virgem.
paraíso encantado de beleza aphrodisíaca.
Inferno verde crepitando em vida,
na vida da selva que fecunda as arvores!
Vem fortificar a minha vida!
Vem inspirar todo meu ser!
para te cantar!
Para te sentir.

Ao exaltar “Oh mística floresta da Amazônia, verde e virgem. / paraíso encantado de beleza afrodisíaca” percebe-se a construção do estereótipo fetichista segundo o qual a sexualidade e o desejo seriam mais evidentes na região norte do país. A fundação do estereótipo reside na simbiose entre homem e meio, pois sendo a floresta afrodisíaca é “natural” que seus habitantes também o sejam.

No desenvolvimento da temática da exaltação à natureza, a hibridização da forma também se faz presente. Exemplo dela é o poema *Finis*, de Heitor de Figueiredo, publicado número 663, de 27 de setembro de 1923, o qual apesar de ser soneto, apresenta semelhanças a uma fábula – texto alegórico que se encerra com lição de moral. Leia-se o texto:

FINIS

Cresceram, na floresta, antigamente,
dois cedros muito altivos e elegantes;
viam, de longe, o sol, os dois gigantes,
e o sol dava-lhes beijos do poente.

E fortes, dando sombra, altivamente
provocavam os beijos dos amantes,
emquanto pelos ramos verdejantes
as aves se beijavam doidamente.

Um dia, o dono, a golpes de machado
abateu um; dalli fez se um caixão
e moveis de um palacio rendilhado.

Mais tarde vem o fogo desabrido;
e o cedro, que ficára, disse então:
– talvez fosse melhor não ter nascido. –

O título em latim significa confins, fronteira, limite, fim – o texto trata do destino de dois cedros altivos e elegantes que acolheram em suas sombras amantes e passarinhos, mas findaram de maneira trágica: um derrubado para virar caixão e móveis e, o outro, consumido pelo fogo. Embora apresente traços fabulares, não há

uma lição positiva a ser aprendida ao final, pois a única conclusão apresentada é que seria melhor não ter nascido. O pessimismo retira qualquer esperança e celebra certo determinismo, isto é, ao indivíduo nascido não importam as ações praticadas, o fim será irremediavelmente triste.

4.4.3 *A questão social*

Para tratar da tensão entre Literatura e sociedade devem-se evidenciar alguns pré-conceitos comuns a essa discussão. Vale refletir acerca do ponto de vista segundo o qual uma obra literária equivaleria a um texto com possibilidades infinitas de significação ou a concepção contrária de um texto totalmente desconectado do contexto de produção. Ambas as posições são extremistas e ilusórias, pois, embora a leitura e a interpretação sejam mais livres no texto literário, não há aleatoriedade na construção textual, haja vista os usos sociais determinarem a busca por contextos de significação. Por outro lado, uma obra literária está desvinculada de inscrições factuais específicas, e isto garante sua reinserção histórica e a reinterpretação por leitores diferentes, os quais tratarão de produzir as relações de significação que lhes são possíveis. No texto literário,

[...] a linguagem está “orientada” para o leitor a partir de certas posições: quando o lemos, sentimos que tipo de efeito essa linguagem tenta obter (“intenção”), que tipo de retórica considera adequada, que pressupostos governam o tipo de tática poética que emprega, que atitudes para com a realidade esses pressupostos significam. (EAGLETON, 2003, p. 164).

Como se depreende, a reinserção de um texto literário promove a emergência de certos significados, os quais não são aleatórios ou casuais, mas previstos na rede de relações que aquela textualidade promove. De certo modo, o texto orienta o leitor na busca pelo sentido e faz isso pelas vozes das personagens e sua caracterização, modos da narrativa, contornos poéticos e estilísticos ou pelo plano de fundo no qual ancora a textualidade. Da soma dos recursos empregados com o contexto de produção de leitura resulta o sentido, o qual não está transparente, nem é único ou limitado. A riqueza de uma obra literária reside nessa possibilidade de articular em seu interior várias posições de sujeito, as quais transmitem visões de mundo diferentes, contraditórias e até excludentes. Considerar isso implica perceber no texto não a transcrição da voz de um indivíduo real, mas a memória discursiva de uma

sociedade, inscrita no tempo e na história. Deste modo, a Literatura proporciona olhar, analisar e repensar as possibilidades de existência em si e nas relações com o outro, transformando os modos de ser pelas experiências possibilitadas pela leitura, pois, segundo Candido:

A Literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas... Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (2004, p. 175-6).

Levando isso em consideração, a temática social desenvolvida em algumas das produções encontradas no *Alto Madeira* permite acessar formas de pensamento acerca da sociedade da época, dos sujeitos e relações sociais fundadas naquele modo de representação social, tendo em vista perceber os modos pelos quais a subjetividade rondoniense foi sendo delineada e representada nos textos de cunho literário.

A análise dos poemas permite verificar a existência de padrões sociais que a Literatura revela. Nesse sentido, identificou-se a presença de estereótipos e abordagens circulares, usados para reiterar imagens e ideias construídas em outros contextos. Um desses estereótipos corresponde à imagem da mulher – tema universal na poesia, normalmente de abordagem romântica – e ganha evidência no poema *Dona Crise*, da autoria de Fraga Dias, publicado em 19 de agosto de 1931, na edição 1478. No poema, chama a atenção do leitor a comparação traçada entre a crise e a figura feminina, deixando subentendido que a crise, assim como uma mulher, chega delicadamente à vida do sujeito e aos poucos vai ocupando espaços e modificando o comportamento até se tornar completamente hostil e não mais falar, apenas gritar. Eis o poema:

“Dona” Crise

Bateu-me á porta, um dia, essa intrusa “dama”
A título de fazer-me uma curta visita.
Mas... eu que já sabia a sua negra fama,
Compreendi que estava ás bordas da desdita!

De facto! a megera assentou meza e cama,
Tornou-se insolente e já não falla, grita!
Deixou-me nú e crú jogado sobre a lama,
E hoje, em minha casa, é ella quem apita!...

Entanto empreguei muita tenacidade,
Muito suor gastei... Resultado nenhum!?
E a “bruta” continua em franca hostilidade!

E, assim, convicto estou que é mister encontrar
Um braço protector, ou mesmo mais de um
Para dessa importuna, ajudar-me a livrar.

Como se pode ver a seguir, a primeira estrofe retrata a existência de um discurso sobre a crise, de modo a tornar aceitável essa condição: as crises acontecem repetidas vezes e com tempo finito de duração – não há porque resistir ou reclamar,

pois é natural que ela chegue e se instale por certo tempo. O eu da enunciação coloca-se como aquele que hospedou visita inesperada, uma “intrusa” sobre a qual existia “negra fama”. Como conhecedor da vida pregressa da “dama”, compreendeu não haver modo de resistir ou evitar a instalação. O alento encontrado reside na condição passageira, sempre presente nos discursos sobre a crise.

No poema, essa ideia transparece por meio da expressão “uma curta visita”. Na segunda estrofe, tem-se a imagem mais bruta da crise, a qual deixou o eu da enunciação “nú e cru jogado sobre a lama”, indiferente aos desejos e necessidades, a crise é “quem apita”. A terceira estrofe reforça a inércia do sujeito diante da crise, por mais tenaz que seja e por mais esforço por ele empenhado, não consegue se desvencilhar dos seus efeitos. Para retratar esse quadro, o paradoxo serve como ferramenta: a crise é uma intrusa fazendo visita; uma “dama” convertida em “bruta” a agir com hostilidade. Por fim, na última estrofe, o eu da enunciação entende sua condição e percebe a necessidade de contar com a ajuda de um “braço protetor”.

Vale ressaltar que o ano de 1931 ficou conhecido como “o ano trágico”, pois a crise que assolava os Estados Unidos desde 1929, em lugar de cessar, agravou-se. O Brasil, cuja economia basicamente primária dependia da exportação de produtos como o café, foi atingido de maneira grave. O governo Vargas implementou a “política de sustentação”, com a compra e queima de milhões de sacas de café, tendo em vista estabilizar o preço e evitar a falência dos cafeicultores. A compra da safra foi possível mediante empréstimos contraídos junto a bancos ingleses (um dos braços protetores?). À medida que o preço se estabilizava, pois caía a oferta do produto, o governo também diminuía o imposto sobre a exportação do café (o outro braço?), chegando a firmar em 1935 um acordo, pelo qual os Estados Unidos estavam isentos de pagar tributos sobre o produto (BORIS, 1995).

Observa-se, portanto, que o poema age duplamente em termos de sentido, pois corrobora certa imagem de mulher, e, ao mesmo tempo, constrói certas interpretações para o contexto social da época, naturalizando ou justificando determinadas ações. Entretanto, por ser um texto com interpretação aberta, pode favorecer também a discussão dessas ideias radicadas na sociedade, dependendo, para tanto, dos recursos de leitura mobilizados na sua recepção.

Uma constante das produções com temática social mais evidente é a significação cultural/social determinista, na qual as diferenças sociais não só são visíveis, mas, sobretudo, aceitas como naturais. Observa-se que essa “naturalização”

desencadeia um esvaziamento da história, instituindo o “é assim” e elegendo os vícios ou o desregramento como determinantes das condições de exclusão social. Nesse sentido, pode-se citar o poema *Desamparados*, publicado por Adelino da Silva, em 05 de março de 1925, edição 803. Em forma de soneto, o poema apresenta na primeira estrofe os “desamparados”, classificando-os como filhos do crime e da orgia, corrompidos pelos vícios. Veja-se o poema:

DESAMPARADOS

Sem abrigo, e de roupa desprovidos,
Entregues ao acaso dia a dia!
Filhos do crime, filhos da orgia,
Pelo vício vão sendo corrompidos.

De olhar tímido, membros resequecidos,
Dormindo dos portais, na pedra fria!
Sem conhecer carinhos nem alegria,
Pela fome vão sendo consumidos.

Assim vivem os tristes desherdados,
Germens inconscientes da corrupção,
Sendo, por toda a parte, escoraçados!

E ninguém tem, por eles, compaixão:
Olham com desdém os desgraçados,
Negando-lhes conforto e educação!

Como se pode observar, o primeiro terceto deixa implícita a questão social que envolve os excluídos, designados como “tristes deserdados” ou “germens inconscientes da corrupção”. Por essas expressões, pode-se inferir a corrupção como motivadora da exclusão social; porém a ideia não chega a ser desenvolvida e nem são sugeridas ações políticas, subjugando o problema a um nível de relações interpessoais (faltam aos desamparados carinho, alegria, compaixão).

O desvirtuamento da responsabilidade social é reforçado pela última estrofe do poema, a qual aponta a ausência de conforto e educação sentida pelos excluídos. Novamente, a crítica social é minimizada ao atribuir a responsabilidade dos direitos sociais, que caberiam ao Estado, às pessoas, as quais não teriam compaixão pelos “desgraçados”.

Essa abordagem dos problemas sociais, a “naturalização” de processos históricos e a aceitação de sua decorrência passam também pelo discurso de fundo religioso, o qual atribui a responsabilidade à providência divina e tornando aceitáveis determinadas condições sociais. Alguns poemas evidenciam esse paradoxo e problematizam o discurso de fundo religioso, bem como as injustiças e evidentes diferenças vivenciadas pelos excluídos da sociedade.

Exemplo disso é o poema intitulado *Pão nosso*, escrito por Antonio Corrêa de Oliveira, na edição 1446, de 03 de maio de 1931, o qual coloca em diálogo o discurso religioso e a sua não correspondência prática no cotidiano, marcado por profundas diferenças sociais. Como se pode ver a seguir, o paradoxo é evidenciado já pelo título “Pão Nosso”, referindo diretamente à oração “Pai Nosso”, a qual se considera

universal e não atrelada a um credo específico. Veja-se o poema:

PÃO NOSSO

Maria, eu vi, áquella porta, agora,
Rezar, pedir esmola, uma velhinha:
Que triste e humilde e amargurada vinha!
Inda minha alma, de lebrar-a, chora.

(Meu Deus, meu Deus! por esse mundo fora,
Quanta miseria e quanta dor caminha!)
Alguem que ouviu pedir a pobrezinha:
E, sem piedade quis mandal-a embora.

Como quem nega, e de negar consola:
Tenha paciencia! E volte... Não sabia?
Temos um dia certo para esmola.—

Seja por Deus, e valha-me o seu Nome!
Pois sim... A esmola pode ter um dia.
Mas, para os pobres, todos são de fome!

Oliveira também aponta a discrepância entre o discurso (a pregação) e a prática, pois a caridade constitui-se mais em alento para o doador do que para o agraciado. Os dois últimos versos constituem uma síntese dessa contradição: “Pois sim... A esmola pode ter um dia. / Mas, para os pobres, todos são de fome!” – versos que situam a produção em uma corrente de outros textos com os quais comunica e significa. Isso ocorre, conforme Bakhtin, pois:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto. (1998, p. 86)

Nesse círculo de discursos, em que não se chega à origem ou princípio, outros poemas abordam a mesma problemática, fazendo uso de outras cadeias significantes veiculadoras de significados partilhados. Exemplo disso está no poema “Mendigos”, escrito por Celso Vieira, publicado na edição 1687, de 13 de agosto de 1933, no qual o eu da enunciação estabelece um comparativo entre a figura do mendigo e a voz que fala no poema, equiparando dores e sofrimentos, de modo a dirimir a diferença social existente.

MENDIGOS

Quantas vezes trilhamos, desgraçados,
Da vida humana os asperos caminhos;
Vós em busca de esmolas, fatigados.
Eu, fatigado, em busca de carinhos.

Aos que tiverem sedas e brocados.
Invejaes a riqueza, ó pobrezinhos,
E eu mais invejo ainda os namorados,
—Aves que dormem no frouxel dos ninhos.

Como de porta em porta, sem abrigo,
Noite e dia seguis — afflicto sigo
De coração em coração, assim...

E assim, lastimo as esperanças mortas,
Pois, como para vós fecham-se as portas,
Os corações se fecham para mim!

Com enfoque semelhante, o poema *O Peregrino*, escrito por Moysés de Moraes Filho, publicado na edição 1438, de 05 de abril de 1931, apresenta a figura do mendigo ou pedinte como sendo uma síntese do conflito social existente. Entretanto, há uma

minimização do problema quando, no último terceto, o eu da enunciação se assemelhe ao pedinte – “Como elle arrasto os meus tristonhos dias”. Ademais, embora ressalte a exclusão social, a resolução da problemática caberia à entidade divina, a qual poderia conceder aos mendigos “um grande Bem dos Céus”.

Considerando a abordagem do poema, a condição de mendicância seria mais resultado de um quadro depressivo ou de abandono em termos afetivos e emocionais (“Já de ninguém sentia um só carinho”). Chega-se mesmo a contrapor a felicidade alheia dos transeuntes (“Quantos felizes lhe torciam o rosto) e a infelicidade do mendigo (“Fingindo não saber-lhe do desgosto, / Que torturava aquelle desgraçado!”). Além disso, a figura do peregrino (indicado pelo título do poema) minimiza a repulsa que a imagem de um mendigo causaria.

O Peregrino

Dá-me uma esmola pelo amor de Deus
Era esta a saudação que o bom velhinho,
Dizia aos viandantes do caminho,
Como a implorar um grande Bem dos Céus...

Já de ninguém, sentia um só carinho,
Elle erra a gelidez dos mausoleus!
Ia da sorte, o condenado, aos léos,
A vida atravessando, em dor, sósinho...

Quantos felizes lhe torciam o rosto,
Fingindo não saber-lhe do desgosto,
Que torturava aquelle desgraçado!

Como elle arrasto os meus tristonhos dias
Na duvida cruel das nostalgias,
Mendigo a luz do teu olhar sagrado!

Embora o primeiro verso evidencie sobre qual tipo de sujeito se está a falar (“Dá-me uma esmola pelo amor de Deus”), o pedido de ajuda torna-se saudação no segundo verso, isentando de culpa a sociedade que nega ajuda aos excluídos. Essa condição é reforçada pelos dois últimos versos da primeira estrofe: “Dizia aos viandantes do caminho, / Como a implorar um grande Bem dos Céus...”. Desse modo, a fala encontra receptor nos céus, na figura divina, em Deus e, por isso, os felizes a lhe torcerem o rosto não são os responsáveis por aquela condição, apesar de o segundo verso da terceira estrofe evidenciar que faziam isso “fingindo não saber-lhe do desgosto”. Esse “fingimento” ou negação do outro perpassa pela crise das identidades na modernidade, pois, segundo Hall:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 07).

No contexto social do poema “O Peregrino”, essa turbulência de identidades e de fragmentação do eu era bastante evidente – conforme já evidenciado ao retratar a

situação histórico-social de Porto Velho nas primeiras décadas do século XX, com o fim das obras da Estrada de Ferro e o conturbado processo de formação do Estado.

Embora o peregrino/mendigo a que o poema se refere corresponda ao Outro (colocado em oposição aos transeuntes felizes), o eu da enunciação se identifica com essa representação, considerando-se semelhante ao peregrino/mendigo em sentimentos e amarguras. Neste momento, o título do poema se esclarece: o *Peregrino* é o eu da enunciação sofrendo as agruras do amor não correspondido: vive seus dias tristemente a implorar apenas o olhar da pessoa amada, colocada como a divindade para a qual ele dirige suas preces (ela possui um olhar sagrado), duvidoso de ser atendido, uma vez que já teve momentos de felicidade no passado (por isso vive a “dúvida cruel das nostalgias”).

Essa identificação com um Outro marginal faz o eu da enunciação confrontar-se consigo mesmo e, entre o passado e o futuro, o presente resta como dilema. A perda do passado também é a motivação para “Zé Quirino” ir parar nas ruas “esfarrapado, sujo, mal cheiroso”. *Zé Quirino* é um poema de Almino Affonso, publicado na seção “Jóias da Poesia Regional”, em 15 de fevereiro de 1948:

Zé Quirino

Quem ainda não conhece o Zé Quirino!
Esfarrapado, sujo, mal cheiroso,
Sob um céu tantas vêzes purpurino,
Ele passa qual duende tenebroso...

E mais sombria, mais vulto que negreja,
Monologando coisas sem sentido;
Que sabe? É talvez mesmo a dor que arqueja,
Visão do nada, sonho incompreendido!

Um dia, contudo, amou e teve sonhos,
E viu mil florais risonhos
Desabrolhando em tôdos corações!

Mas, hoje—extranho fado—assim o vendo,
Creio ser a própria vida se movendo
Entre os mulambos das desilusões!...

O Zé Quirino, paradoxalmente, é um estranho conhecido – como se depreende pelo primeiro verso que apresenta estrutura inicial de pergunta (usa-se o pronome interrogativo “quem”), mas se realiza como uma afirmação enfática (determinada pelo ponto de exclamação). Contudo, esse “conhecer” o Zé Quirino limita-se ao saber sobre a existência dele enquanto indivíduo corpóreo. “Zé Quirino” por ser “esfarrapado, sujo, mal cheiroso” é o diferente, o marginal, ou simplesmente, o Outro, que não é bem aceito e, conseqüentemente, tem sua identidade negada – ele é um “vulto que negreja, monologando coisas sem sentido”.

A identidade negada a “Zé Quirino” ressurge no mesmo lugar de sua negação, pois o *nonsense* é apenas aparente. Segundo Lacan, pela simbolização ocorre a subjetivação do sujeito, de modo que “[...] não há sujeito se não houver um significante que o funde” (1999, p. 195) e os significantes se articulam em uma cadeia de

movimentos entre a metáfora e a metonímia, não havendo o “sem sentido”. A metáfora constitui e modifica o sujeito, dando-lhe a possibilidade de simbolizar, e a metonímia corresponde à estrutura fundamental de realização da metáfora, constituindo-se como uma “função assumida por um significante S no que ele se relaciona como outro significante na continuidade da cadeia significativa” (LACAN, 1999, p. 78).

Ademais, observa-se a construção de um paradoxo entre a pureza (“um céu tantas vezes purpurino”) e a sujidade deste sujeito fora do lugar considerado adequado (“Ele passa qual duende tenebroso”). De acordo com Bauman (2008), o puro está relacionado à ordem e o sujo à desordem – enquanto o “Zé Quirino” participava dos modos de vida da sociedade, segundo as regras convencionalmente estabelecidas, ele era feliz e, portanto, puro. Isso é evidenciado na terceira estrofe (“Um dia, contudo, amou e teve sonhos, / E viu mil florais risonhos / Desabrolhando em tôdos corações!”). Contudo, o distanciamento da pureza, devido às perdas e decepções fez “Zé Quirino” passar a falar coisas sem sentido, fugir às normas sociais, tornando-se sujo, e passar a representar a desordem, como se pode inferir pela leitura da quarta estrofe (“Mas, hoje—extranho fado—assim o vendo, / Creio ser a própria vida se movendo / Entre os mulambos das decepções!...”).

Também evidenciando a pureza na sua oposição com a “sujidade” está o poema de Adhemar N., intitulado *Piedade*, cuja publicação ocorreu na edição 1578, de 31 de julho de 1932 e transcrito a seguir:

PIEIDADE

Andrajoso, descalço, testa nua,
Ossos à mostra, rosto macilente,
Tresandando a podridões, da rua,
Bate a mendigo, à porta do convento!

Espera. Surge a freira: um encantamento!
E ao contemplá-la, como o brado a lua.
Em vez de pão, vencido, o famulento
Pede o calor de um beijo e após recua.

A monja, em medo se estremece e córa,
Tenta fugir. Hesita. Mas em meio,
A luz, divina aos olhos seus aflóra!

Chamo o faminto, candida, sem pejos
Põe-lhe a cabeça infecta junto ao seio
E entrega-lhe, piedosa, a bocca aos beijos.

A leitura do poema *Piedade* evoca outra imagem construída simbolicamente na tradição católica, na figura de um dos santos mais conhecidos: São Francisco de Assis, exaltado pela simplicidade, humildade e amor aos pobres e aos animais. Segundo Polidoro (2001), um fato decisivo na escolha vocacional de Francisco teria ocorrido em 1206, em meio a um passeio a cavalo pelas campinas de Assis, quando avistou um leproso, um ser que sempre lhe parecera abjeto, repugnante à vista e ao olfato, cuja presença causava asco e nojo. Na ocasião do passeio, um leproso se aproximou de Francisco, o qual desceu do cavalo, ofertou uma moeda e beijou a mão

do doente. Segundo conta a história do santo, Francisco decidiu sobre seu destino e vocação a partir desse momento em que venceu o temor e repugnância, pois, de acordo com as palavras escritas em seu testamento, “o que antes me era amargo, mudou-se então em doçura da alma e do corpo. A partir desse momento, pude afastar-me do mundo e entregar-me a Deus”⁴¹.

Deve-se lembrar de que a imagem do beijo do leproso tem sido retratada por inúmeros artistas sacros ao longo dos tempos e se apresenta como ápice da abnegação do eu, em benefício do Outro. Nesse sentido, o que o poema de Adhemar N. faz é reatualizar a simbologia por meio de outros personagens: a freira e o mendigo. Essa adaptação decorre do fato de os mendigos, apesar de não apresentarem uma condição de contágio, causam a mesma ojeriza e exclusão outrora sofrida pelos leprosos. Por outro lado, embora existam as figuras masculinas de irmão e padre, às freiras, em geral, compete o trabalho com os pobres e necessitados. Além disso, o fetichismo sobre a figura da freira causa maior impacto e interesse aos leitores, causando um misto de sensações, como repulsa, interesse, graça, piedade.

Em uma perspectiva mais social, o poema *Aos ricos*, escrito por Almino Affonso, na edição 3174, de 04 de fevereiro de 1948, aponta os grandes contrastes entre o grupo dos “ricos” e dos “pobres”. Segue o poema:

– Aos Ricos –

Olhai, senhor, para o infeliz que sofre
A desventura atroz de quem tem fome
Que vive ao léu sofrendo a dor sem nome.
Só por não ter o que guardais no cofre!

Vêdes? Aquê! é pai de três crianças,
Três pequeninos anjos da inocência...
E o sol das amarguras sem clemência,
Vai matando essas loiras esperanças!

Tendes, á porta, um carro luxuoso,
E á vossa mēsa as iguarias sobram;
As bacanias ás vezes se desdobram
Até que surja o dia mui formoso.

E, no entretanto, a hora em que folgais,
– Mulher ao colo, bacarás, e vinhos–
Ha mães chorando a morte dos filhinhos.
E filhos soluçando por seus pais!

A vossa prole desperdiça, esbanja,
Dinheiro á rôdo no folgar da vida...
– Escarro, insulto, podridão cuspidas
No moço triste que a miséria tanja!

Oh! Vós que não sabeis o quanto dói,
O quanto é triste o murmurar de aflitos:
Que ainda não ouvistes o clamor dos gritos
De todo aquele que o sofrer corrói...

Piedade! para náufragos que lutam
Contra a fúria satânica das ondas:
Que sofrem das desgraças negras rondas.
E os horizontes, ainda assim, perscrutam!

Piedade! enquanto jogam dōces vagas,
E a dor ainda se esvai só nos gemidos...
Pois, tantas vezes a rugir bramidos,
Sacode da revolta as rubras bagas!

Apesar de aparentemente problematizar a disparidade social, não há o estabelecimento de uma relação entre riqueza e pobreza, aparentando tratar-se de condições “naturais”: o pobre é um “infeliz que sofre a desventura atroz de quem tem

⁴¹O beijo no leproso. Disponível em <<http://goo.gl/FVkWxz>>, acesso em 20 de outubro de 2015.

fome”, de quem o rico deve ter “piedade”. Os pobres são ainda comparados a “náufragos que lutam contra a fúria satânica das ondas” e “que sofrem das desgraças negras rondas”, mas “os horizontes, ainda assim, perscrutam” – para além do universo simbolista desses excertos também se pode visualizar o discurso da pobreza como virtude, ou a exaltação da persistência do brasileiro (recentemente renovada na expressão “sou brasileiro e não desisto nunca”⁴²). Em abordagem semelhante, Almino Affonso publicou, em 11 de abril de 1948, o poema *A luta*. Veja-se:

A LUTA

Ouçó pelo ares um canto tão triste.
Que geme, que chora mil dôres ingentes,
Que traz nas suas notas soluços e áis.
Arpejos que brotam do fundo das almas,
Tão claros, tão vivos, tão quentes, ainda!

Ouçó pelos ares um canto nervoso...
Baladas de aflitos, de mães desgraçadas
Que veem ímpotentes seus filhos morrerem,
E choram, e clamam, e pedem, em balde,
Um pedaço de pão que lhes mate a fome!

Ah! São cantos que nascem lá nos subúrbios,
Nas pobres choupanas que palhas mal cobrem,
Onde a chuva se filtra e o sol se derrama.
E tristes crianças se arrastam no chão,
Sem vida, sem cor... e sem uma alegria!

Ouçó pelos ares um clamor augusto...
São punhos cerrados, são vozes rouquenhas,
São pais iracundos que pedem, decerto,
Um pouquinho de luz - da luz do saber.
Pros filhos queridos que crescem nas trevas!

E o canto soturno se eleva mais rude,
Mais forte, mais vivo, mais cheio de angústias.
Se espalha nas ruas, nos bondes, em tudo...
Enquanto nos leitos sonhando mil sonhos,
Os moços se esquecem da gente que sofre!

Mas, já vem surgindo a aurora côr-de-rosa...
Claricadas mil ressôam em toda parte...
É hora de abrir os corações às lutas,
Às pungentes realidades que nos cercam...
Deixai as ilusões, os sonhos, e lutai!

Moços! Alteai a fronte no azul dos ideais,
E ao calor do mais sagrado entusiasmo,
Acendei o Facho do Amor, da Caridade...
A miséria, a dôr campeiam triunfantes...
É preciso lutar—o Porvir reclama!

Vale ressaltar a participação de Almino Affonso no cenário político nacional, desde 1963 quando foi ministro do Trabalho e Previdência Social no governo de João Goulart, até suas participações mais recentes nos governos do Estado de São Paulo, nas gestões de André Franco Montoro, Orestes Quércia e José Serra, e no âmbito federal como deputado e como Conselheiro da República na gestão de Luis Inácio Lula da Silva. Embora sua trajetória política tenha se desenvolvido fora da região norte, o escritor Almino Affonso tem fortes vínculos com o Amazonas, estado de nascimento, onde em 2011 passou a fazer parte da Academia de Letras, ocupando a cadeira nº 15, cujo patrono é Graça Aranha. Antes de sua incursão pela política, Almino Affonso escrevia diversas poesias, algumas das quais foram publicadas no jornal *Alto Madeira*, devido à amizade do poeta com o diretor do periódico. Nas

⁴² *slogan* criado para campanha publicitária lançada pela Associação Brasileira de Anunciantes (ABA), com o objetivo de resgatar a auto-estima do brasileiro.

poesias, o cunho político e social é evidente, sinalizando a propensão à vida pública. Neto de um abolicionista, Almino Affonso herdou não só o nome, mas o vínculo às causas sociais, o que fica bastante evidente no poema “A luta”.

As cinco primeiras estrofes apresentam no primeiro verso a palavra “canto” (variando em ‘clamor’, na quarta estrofe), em uma gradação até quarta estrofe – “canto triste”, “canto nervoso”, “cantos que nascem lá nos subúrbios”, “clamor augusto”, para então retornar à primeira imagem por meio da expressão “canto soturno”. Assim, o canto triste, nervoso e suburbano mostra-se como imponente e venerável, mas não abandona a aura sombria, pois ações políticas de natureza autoritária do governo Dutra assombravam quem contestasse o governo – o Partido Comunista foi posto na ilegalidade e os funcionários públicos filiados a ele foram exonerados.

Como se observa, as duas últimas estrofes constituem-se em uma espécie de convocação para “a luta”, título do poema. O primeiro verso da sexta estrofe anuncia que “vem surgindo a aurora cor-de-rosa”, possivelmente com o final do mandato de Dutra em 1950, e a última estrofe encerra com a expressão “o porvir reclama”, a qual resume a necessidade de o povo lutar para obter a desejada transformação social.

No começo da década de 1940, Estados Unidos e União Soviética se aliaram para lutar contra os países nazifascistas e acreditava-se que a aliança resultaria em convívio harmonioso entre as potências. Entretanto, em princípio de 1947 a união começou a ser desfeita e a disputa pela hegemonia política deu início à Guerra Fria. A repercussão no Brasil foi praticamente imediata: em maio, o Partido Comunista Brasileiro teve seu registro cassado e, em outubro, as relações com a União Soviética foram rompidas. Além disso, o governo Dutra já havia baixado em 1946 o decreto 9.070, o qual impunha severas restrições ao direito de greve. Na conturbada conjunção desses fatores, C. Macdonne publicou em 06 de abril de 1947, na edição 3081, o poema *O feitor*, reproduzido a seguir:

O FEITOR

Falava “difícil” o feitor da fazenda,
faceiro e verboso na roupa engomada.
de grimpas cheirosas e risca traçada,
da testa fugia-lhe o crânio para traz.

Stalin, latifúndios, direito dos pobres,
vez por outra dizia democracia:
falava bonito o feitor da fazenda,
revolução das massas, fraternidade,
união dos proletários, capitalismo.

Noutra noite discorria sobre grêves,
chegou mesmo a empregar a palavra
“choumage”
diabo do mulato falava bonito
mistura terrível da bíblia
com manifestos de propaganda,
citações de Prestes e do bispo de Maura,
mulato faceiro, gostava de amôres;
depois de encanado confessou tudo:
— não sou comunista, tenho é um amor louco
pela camarada Mariquinha.

A publicação ocorreu na seção Poesia Regional, sob o subtítulo Humoresque,

o qual funciona como um operador discursivo a indicar o modo como o poema deve ser lido: considerando-se a sátira nele operante. O poema evidencia, por um lado, a imponência e o prestígio aferido a quem aparenta falar “difícil” e, por outro, a censura imposta sobre determinados discursos.

Ao falar da “mistura terrível da bíblia com manifestos de propaganda”, o eu da enunciação instaura uma reflexão sobre os discursos sobre o comunismo (veja-se que na segunda estrofe já haviam sido colocados em equiparação essas ideias por meio das expressões ‘revolução das massas’ e ‘fraternidade’). Entretanto, como essa reflexão não poderia ser feita às claras, o eu da enunciação simula tratar-se de uma narrativa sobre um feitor que usava palavras “difíceis” e “falava bonito” apenas para agradar uma mulher por quem era apaixonado – e o humor opera sobre o texto a fim de promover esse simulacro e promover a proliferação de sentidos.

4.5 Saudosismo e exílio

Pelo funcionamento do imaginário do passado os sujeitos demonstram um saudosismo atemporal, e, desta relação, advêm canções de exílio, fundadas em imagens estereotipadas facilitadoras das relações coloniais. De acordo com Calligaris (1996, p. 32), o estabelecimento da unidade nacional não decorre da “força de uniformização integrativa das diferenças”, mas, outrossim, “[n]o resgate das diferenças originárias, se oferece o consolo da nostalgia de uma referência simbólica perdida”. Nesse sentido, o “exílio” leva ao recalque das características positivas do espaço ocupado, ao mesmo tempo em que são ignorados os defeitos e os problemas do local de origem. Essa necessidade de falar de si, das saudades e ausências caracterizou boa parte das produções de/em Rondônia, como arquétipos de canções de exílio. Um dos exemplos é o poema *Scismas de Exílio*, reproduzido a seguir:

SCISMAS DE EXILIO

Quando na solidão em que me vejo,
Mudo e tristonho eu ponho-me a scismar...
Sinto teus labios, rubros de desejo,
Nos meus labios, ardentes, vir pousar.

Quando o luar nostálgico do exílio
A alma orvalha de ternura infinda,
Relembrando, feliz o nosso idyllo,
Mais Saudades, de ti, eu sinto ainda.

Quando, para além do azul etéreo,
Busca um consolo meu triste coração,
Vae encontrar o balsamo sidério...
Na tua augusta e salutar visão.

Quando, enfim, me chegar o feliz dia
Que esta, tão longa, auzencia um fim tivér.
Tudo esquecerei – louco de alegria –
Num ardente beijo que em teus olhos dêr.

Scismas de Exílio foi produzido por Jovino Lemos Junior e publicado na edição

1390, de 19 de outubro de 1930. Nele, como em outros textos, a representação da saudade recai sobre a imagem de uma mulher que teria sido deixada para trás, a qual, se pudesse ser recuperada, traria de volta todas as alegrias. Outro poema sobre a temática do exílio é *Em Saudade*, assinado por Tavares Valente e veiculado no *Alto Madeira* número 1509, de 06 de dezembro de 1931, como pode-se ver abaixo:

Saudade

Treva. Silêncio. Noite escura e fria...
o vento lá por fóra, tenebroso
passa cantando uma canção, raivoso,
mystico de odio e de melancholia.

E na torre, no Templo, sonoro,
um sino tange em cética harmonia,
triste dobres d'alguma Ave-Maria,
perdida pelo espaço cavernoso,

E' noite no meu peito. Que tristeza...
eu vejo a juventude se acabando,
pois que na vida é tudo uma incerteza...

E, assim, tudo na vida é uma saudade!...
Já é Dezembro. E triste vae passando,
mais um anno de minha mocidade.

Em *Saudade*, substitui-se a personificação do exílio pela percepção da fugacidade da vida, da irrecuperabilidade do passado e a impossibilidade de voltar aos “tempos áureos”. O cenário desolador é formado pelas palavras “treva”, “silêncio”, “escura”, “fria”, “tenebroso”, “raivoso”, “ódio”, “melancholia”, “cavernoso”, “noite”, “incerteza”. Para o eu poético, não há como escapar, nem agora, nem depois – não demonstra crenças de redenção ou glórias, pois que perdeu tudo, inclusive a fé – “um signo tange em cética harmonia, triste dobres d'alguma Ave-Maria”.

A desilusão advinha da quebra das expectativas dos que chegavam ao Estado cheios de esperanças com as promessas da estrada de ferro ou dos outros movimentos exploratórios (ciclos da borracha, do ouro, entre outros). A dificuldade em sentir pertencimento ao lugar era evidente, e essa não identificação alimentava o desejo de retorno aos lugares de origem, com os quais os indivíduos mantinham sentimentos de pertença. A sensação de estranhamento decorria do fato de que o lugar imaginado pouco ou nada tinha a ver com aquele de existência empírica – temática também desenvolvida por Ribamar R. Pereira, na edição 1312, de 19 de janeiro de 1930, com o poema *Pioneiro*, apresentado a seguir:

PIONEIRO

Parti um dia...eu era ainda creança...
Em busca de illusões, de sonhos varios,
Perdi-me nas miragens da esperança
Embevecido em bens imaginarios.

Fui vencido. Voltei sem mais tardança,
Trouxe na fronte a marca dos calvarios,
E dos passados dias de bonança
Só me ficaram anseios perdularios.

Felicidade! –eu te queria tanto...
Que em cada gotta amarga do meu pranto,
Nunca deixei siquer de te chamar.

Si de buscar-te eu fui desilludido,
Pelo muito que em vão tenho soffrido,
Vem, uma vez ao menos, me alentar.

Pode-se verificar, por meio dos diferentes poemas, o sentimento saudosista da

vida interiorana e a estranheza da cultura urbana. Em busca de uma identidade, os sujeitos recriam na cidade um espaço de congregação. Advém, daí, a elevação aos elementos da natureza, entre eles o rio, como pode ser visualizado no poema *Porto Velho*, publicado em 27 de março de 1947, por José de Mesquita⁴³:

Porto Velho

Ao lento e doce fluir das águas do Madeira
que te embala e te viu o berço e o crescimento,
te estendes, do Mocambo ao Caiari, faceira,
aos ceus erguendo o porte altivo e cismarento.

Tua paisagem traz-me sempre ao pensamento
teu passado viril, a tua História inteira
e vejo-te enquadrada, entre o teu céu nevoento,
entre a hévea, a assai e a esbelta castanheira.

Pôrto Velho... de quando ao teu pôrto chegavam
os arigós de outrora, os que te desbravaram
a selva, aqui lançando um marco promissor,

tú serás, dentro em breve, Porto novo, abrindo
o seio a quantos vêm teu futuro construindo
na epopéia sem par do mais nobre Labôr

Como consequência da saudade e do exílio, houve também recalque de mágoas – como se fosse travada uma negociação com as não-coincidências, fomentando um processo de denegação no qual as formas de representação funcionam como máscaras projetando outra paisagem. Raymundo Ferreira Gomes, na edição 1354, de 15 de junho de 1930, apresenta *Hontem e Hoje*, no qual essa dissonância entre si e o discurso, ou “entre o dizer e o não dizer” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.24), se realiza revelando “a não coincidência das palavras consigo mesmas”, em uma atitude própria do fazer poético e que desconstrói a ilusão de unicidade subjetiva.

Hontem e Hoje

Era-me outrora a vida um sacrifício,
Pungencia amarga de um atroz supplicio
Angustia immensa, acervo de tristeza!
Via-me definhar, soffria o Tedio,
Nenhum dos males meus tinha remédio
Sentia só rigores e aspereza.

Se, as vezes, um sorriso vinha ledô
Alegrear-me o semblante triste e quedô
Era uma outra illusão que me fugia.
E eu sempre em desprazer e em anciedade
Suppunha não haver felicidade
A julgar pela dôr que me pungia.

O passado lancei ao cháos do Esquecimento
Olvidando o pesar e o ultimo lamento.
Sorridente esqueci as atras amarguras
E enveredei a ter em minha vida calma
Um sorriso festivo a illuminar minh'alma,
Em minha vida toda um todo de venturas.

Essa ressurreição do tumulo da Dôr
Me veiu de um olhar. Minh'alma adormecida
Despertou a sorrir para a gloria do amôr,
Concebeu na mulher a belleza da vida.

O título do poema faz lembrar a perspectiva assumida por Capinha ao considerar que “A saudade é a ponte que une a duplicidade identitária entre os dois tempos (passado e presente) e os dois espaços (lá e cá) – a ficção crível sobre a qual

⁴³ Poeta parnasiano, romancista, contista, ensaísta, historiador, jornalista, genealogista e jurista. Foi membro fundador da Academia Mato-grossense de Letras em 1921, a qual presidiu até 1961, quando faleceu. Também é membro da Academia Sul-Matogrossense de Letras.

se inaugura, por meio da memória, uma sempre renovada identidade” (2000, p. 122). Sobre a temática da saudade, vale observar o poema publicado na edição 1432, de 15 de março de 1931, publicado em espanhol, intitulado *Adios Puerto Vello*, pelo qual o eu da enunciação demonstra um misto de gratidão, alegria e pesar por distanciar-se da cidade que foi para ele como “venturoso arco-íris”. Embora haja ênfase quase absoluta em adjetivações positivas e saudações à cidade, a terceira estrofe abre outras possibilidades interpretativas com a referência à *Odisséia*⁴⁴. Veja-se o poema:

Adios Puerto Vello

Adiós Puerto Vello
oasis generoso
que mi dolor, pena y desvelo,
en tu seno alló roposo.

Puerto Vello adiós...
así como el oasis
fuiste venturoso arco iris,
que tragua á mi tormenta dió.

Adiós Puerto Vello...
mi odisea y mi cielo
serás en toda la vida mía,
cuando te anore, y á cada dia.

Puerto Vello adiós...

más nó para ciempre
porque vivirás en mi mente,
y en mis mejores recuerdos.

Adiós adios Puerto Vello...
vivre ciempre el eco,
de este adiós en vuestra mente.

Que aquí en mí pecho
aunque por el dolor está desecho,
el vuestro vivirá eternamente.

Da referência à *Odisséia* podem-se inferir dificuldades vivenciadas pelo eu da enunciação ao longo de sua estadia em Porto Velho, na qual ocorreu o encontro com pessoas de várias partes, falantes de diferentes idiomas e conhecedores de diversas culturas por um período longínquo – em duração ou percepção de passagem. Apesar dos possíveis infortúnios, a sensação de heroicidade o leva a evidenciar que a memória guardará as experiências, as recordações, como se fossem eco.

Na edição 1444, de 26 de abril de 1931, a temática da saudade manifesta-se no poema *Adeus*, conforme transcrito a seguir:

ADEUS

Quem já tangeu em lagrimas um lenço
Depois do abraço estreito da partida,
E quem, beijada a fronte estremecida
De alguém que deixa com pezar imenso.

Partiu, levando o coração suspenso,
Triste, paralisado enfim; ferida,
Sem forças a alma... E n'uma despedida
A soluçar já disse: - Adeus... Eu penso.

Como ninguém de certo sabe quanto
Naquelle instante mais amargo o pranto
E pesa a dor que o coração invade

Sabe que soffre quem ficou chorando
E que mais soffre quem se foi andando
Tangendo um lenço em pranto com saudade.

Como se observa, o poema não situa geograficamente o local da despedida, mas ao tornar universal pode simbolizar os momentos de adeus vivenciados por todos

⁴⁴ A *Odisséia* é um dos principais poemas épicos da Grécia antiga, atribuído a Homero, e relata a saga vivida por Ulisses, um herói da guerra de Tróia.

aqueles que um dia deixaram para trás pessoas amadas. O soneto é pesaroso e apenas lastima o distanciamento, representando na imagem do lenço todo o sofrimento vivenciado tanto por quem vai embora, como por quem fica.

4.6 O ser sujeito em si, no outro e na interação

Quando se observam discursos promotores de identidades supostamente homogêneas vê-se a repetição de sentidos estereotipados garantindo a constituição de uma determinada subjetividade, e não de outras. Esse processo é sustentado pela ambivalência característica do estereótipo, e isto se dá porque a construção da alteridade passa pela noção de fixidez a qual conota, paradoxalmente, ordem e desordem.

Segundo Bhabha (1998), a principal estratégia discursiva da fixidez é o estereótipo – processo ambivalente a oscilar entre o conhecido e o que precisa ser repetido. Esta ambivalência valida o estereótipo, garante sua constante repetição e o efeito de verdade. Um dos estereótipos mais recorrentes em poemas (em particular os caracteristicamente românticos) corresponde à figura da mulher – como exemplo cita-se o poema *Último Sorriso* publicado por Da Costa Campos, na edição 856, de 06 de setembro de 1925, transcrito a seguir:

ULTIMO SORRISO

Amei-te! fui ao auge dos delírios
Já não me pertencia mais a vida
Minh'alma éra o sangrar duma ferida
Envolvida no manto dos martyrios.

Eil-a isolada como no deserto os lyrios
Como do vendaval a pobre flor pendida
Vive minh'alma em ancias diluida
No crepitar monotono dos círios.

E's filha de Eva! tens malícia!...
Se foste da volupia o paraíso,
Foste também inferno da delícia

E mesmo no desprezo em que me queres,
Inda me veio do lábio este sorriso
Que envio a mais bella das mulheres.

O poema retrata o amor que o sujeito de enunciação sente pela figura de uma mulher, a qual, paradoxalmente, corresponde à volúpia do paraíso e ao inferno da delícia, não estancando em um extremo ou outro, o bem ou mal, mas imbrincando-os. Para reforçar a ambivalência o sujeito de enunciação ressalta ser ela uma filha de Eva, e que, portanto, traz consigo a malícia. Esse paradoxo seria justamente a força motriz do encantamento que ela exerceria sobre esse sujeito que, mesmo desprezado, envia um sorriso à mulher, considerada a mais bela.

Como seria de se esperar, a figura da mulher predomina nos poemas, os quais

oscilam em falar de amor, tristeza, saudade, solidão, admiração, desejo. Essa imagem transposta nas produções não corresponde necessariamente a uma mulher de existência real, sendo antes um constructo pautado na memória coletiva e na tessitura de modelos estereotipados. A identificação com a imagem projetada ocorre em maior ou menor grau, dependendo de um reconhecimento do indivíduo com a construção discursiva.

Em um viés psicanalítico, a identidade se define na fase formativa do espelho – uma metáfora da identidade, representando o modo como o sujeito vê a sua identificação, suas experiências e ações e constrói, portanto, o conhecimento de si. Além dessa constituição particular, a identidade se processa também nos embates coletivos nos quais ocorre ou não o reconhecimento com a imagem inicialmente projetada. Entretanto, é possível que um indivíduo, ou um grupo, sofra distorção na imagem representada de forma coletiva, passando a ter refletida uma imagem limitada e estereotipada, seja ela inferior ou superior. Bhabha considera o estereótipo um modo de representação fetichista, o qual segue o esquema lacaniano do imaginário, dentro do seu campo de identificação. Assim:

O imaginário é a transformação que acontece no sujeito na forma formativa do espelho, quando ele assume uma imagem distinta que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. [...] O narcisismo e a agressividade são precisamente as duas formas de identificação que constituem a estratégia dominante do poder colonial exercida em relação ao estereótipo que, como uma forma de crença múltipla e contraditória, reconhece a diferença e simultaneamente a recusa ou mascara. Como a fase do espelho. “a completude” do estereótipo – sua imagem enquanto identidade - está sempre ameaçada pela “falta”. (BHABHA, 1998, p.119).

O conto *Paixão de Caboclo*, apresentado na edição de 20 de outubro de 1926 e assinado por Jusasan faz lembrar outro conto, recolhido da tradição oral gaúcha por Simões Lopes Neto. Trata-se do conto *O negro Bonifácio*, integrante da coletânea *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, compilada por João Simões de Lopes Neto.

Em linhas gerais o conto gauchesco *O Negro Bonifácio*, narra um fato acontecido durante uma carreira grande (disputa entre animais de corrida) e prestigiada por muitas pessoas, dentre as quais havia uma moça bonita (Tudinha) e desejada pelos homens, principalmente por Nadico. Um forasteiro (Negro Bonifácio) chega com uma mulher à garupa e aposta com Tudinha uma libra de doces, caso o cavalo do Nadico (um dos pretendentes dela) ganhe a carreira – o que de fato ocorreu. A festa estava acontecendo quando o Negro Bonifácio chega para pagar a aposta e é desprezado por Tudinha. Ao estender a trouxa de doces, Nadico intercede e a briga

tem início e se alastra. Nadico é morto. Bonifácio, mesmo ferido, golpeia todos até a mãe de Tudinha jogar a água quente do chimarrão sobre ele, que urrando, suspende a velha atravessada pelo facão. Ele é acertado por uma boleadeira e cai desnucado. Nesse momento, Tudinha, entre o Nadico morto e a mãe estrebuchando, salta sobre o Bonifácio, tira de suas mãos o facão, vaza-lhe os olhos, retalha-lhe a cara, e rindo, castra o negro com o facão. Ao final, o narrador esclarece que Bonifácio havia sido o primeiro homem de Tudinha, mas a tinha trocado por outra mulher. E que, naquele dia, Tudinha ao vê-lo com outra se sentiu agoniada da desfeita a qual ela e o negro entendiam bem.

No conto gauchesco, o desequilíbrio é gerado pela introdução de outro elemento – o negro Bonifácio que chega com uma mulher na garupa. O conto inicia com o enunciado “... Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!...” O ambiente no qual a trama tem início é uma corrida de cavalos, e há uma aposta sobre o vencedor e a promessa de pagamento de uma prenda à moça. Ocorre um desentendimento entre os dois pretendentes e inicia-se a briga, havendo muitas mortes. Por fim, há a castração do negro por Tudinha que crava o facão “como quem quer estraçalhar uma causa nojenta... como quem quer reduzir a miagos uma prenda que foi querida e na hora é odiada!”. Segue a narrativa em *Paixão de Caboclo*:

Paixão de Caboclo
Inedito para o “*Alto Madeira*”

Decididamente era o diabo aquella mulata!

Na vespera, estivera em polvorosa, por sua causa a venda do Bié; um rancho em que se realisava o fandango, rancho sordido, com duas ou tres pratelleiras, um balcão ensebado, sobre o qual campeavam umas poucas garrafas de cachaça e alguns copos, já sem côr definida...

E o Juca Beriba, nesta manhã tristemente presaga, sentado à soleira da porta do seu casebre, rememorava, com os mínimos detalhes, os factos lá desenrolados. Via-se, tentado pelos olhos da mulata, uns olhos que o caboclo não fitava sem estremecer, atirando-se, viola em punho, ao desafio com o Bento, o melhor cantador daquellas redondezas...

Nunca cantara assim... O Bento, máo grado sua paixão pela Rita, a mulata chibante, a rainha da festa, não conseguira vence-lo. E fôram os olhos della que lhe inspiraram os versos com que confundira o rival...

E o Juca Beriba, cantarolava baixinho, olhos fechados, relembando o sorriso com que brindara a mulata e que a sua imaginação perpetuava. Via o olhar máo com que o envolvera o cantador derrotado, que ficara sem poder articular uma palavra e comprehender o sentido do sorriso da Rita. E, semblante carrancudo, o Juca revia-se, cadeira alçada, descarregando formidável pancada sobre o rival, que, completamente corrido de vergonha e raiva, sahira, ferido, conduzido por companheiros. A Rita viera agradecer-lhe... Sahiram juntos...

E sorrindo, olhos fechados, sem um movimento o Juca sonhava, sonhava...

Nisto de uma moita próxima, surge uma cabeça liviada, de aspecto medonho. Fita o caboclo e um clarão de ódio perpassa-lhe pelo olhar. Era o Bento...

Um segundo mais e na grotta, lá ao longe, repercute o estrondo de um tiro.

Surpreendido em pleno devaneio, o Juca cahe de bôrcô, braço em cruz, sem um gemido, attingido em cheio no coração, como se dahi quizesse o assassino arrancar a imagem da Rita a cabocla chibante, a rainha daquellas redondezas.

Decididamente era o diabo aquella mulata!

No conto *Paixão de Caboclo*, a desarmonia é causada pela mulher, uma mulata. A frase de início é “Decididamente era o diabo aquella mulata!”. O ambiente é envolto por uma disputa de cantoria, de “repentes”. Ambos rivais estão interessados em Rita. Ocorre o desentendimento entre eles e Juca é morto por Bento, “atingido em cheio no coração, como se dahi quizesse o assassino arrancar a imagem da Rita a cabocla chibante”.

Em ambos os casos tudo acontece motivado pela figura feminina de modo que, por um lado, eleva-se a mulher à condição de deusa, por outro como causadora de infortúnios. Nos dois contos há uma “identidade natural” do ser que define a mulher com determinadas características. A mulher é colocada como fetiche, objeto de desejo a ser alcançado de qualquer forma, mesmo com violência e autodestruição. A violência, a vingança, a mulher constituem a tríade que ancora o desenvolvimento da narrativa e permite a fixação de imagens estereotipadas e deixa evidente que

Todo discurso se faz nessa tensão entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo [...] entre o mesmo e o diferente, entre o já dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos (se) significam. (ORLANDI, 2012, p. 36).

Nessas circunstâncias, só é possível lidar com a eficácia da imagem estereotipada quando se deslocam as posições de poder e resistência, dominação e dependência, constituidoras do sujeito. Para isso ocorrer, é preciso construir o regime de verdade do poder, a fim de compreender sua produtividade. Nas palavras de Bhabha: “Só então torna-se possível compreender a ambivalência produtiva do objeto do discurso colonial – aquela “alteridade” que é ao mesmo tempo objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade” (1998, p.106).

Fraga Dias, na edição 1550, de 24 de abril de 1932, publicou um soneto denominado *Galeria Portovelhense II*, como homenagem prestada a alguma figura local da época, sem, contudo, nomeá-lo. Segue o poema:

Galeria Portovelhense II

Nasceu lá no Pará – nas plagas guajarinas
Onde médra o cacá e ruge o Tocantins!
Propenso ao celibato, andava quasi em ruínas,
Triste a saborear sobêjos do Martins...

De subito, porém, (milagre das meninas!)
Fôge á louca mania e ruma novos fins...
Fez-se logo janóta e, usando essencias finas,
Tornou-se o *enfant gaté* de bailes e festins,

Por fim não resistiu ás setas de Cupido...
Tomou *banhos* de Igreja e, com justiça é tido,
Como esposo exemplar, de atitudes nobres.

Na publica Chefia, da qual é pagador,
Dos colégas recebe aplausos e louvôr
Porque, na *prontidão*, lhes facilita os cobres

Um mês depois, no número 1558, publicado em 22 de maio de 1932 publicou novo soneto intitulado *Galeria Portovelhense III*, com o mesmo intuito do anterior. Não foi localizado o primeiro poema da tríade, mas supõe-se ter sido publicado em data próxima. Veja-se o poema:

Galeria Portovelhense III

Veio á luz deste mundo em plagas dalém mar
Na terra dos harens onde impera o Sultão!
Rumou para o Brasil por obra de Allah
E, logo aqui chegando, entrou na *cavação*...

Depressa conseguiu a barriga educar
Com parco alimento e curto cinturão...
Quantas vezes, coitado!, exausto e a suar
Quasi desfalecia ao peso do caixão...

Muita gente iludiu com sórdidas missangas
Mas, afinal, venceu!... Atirou fora as tangas!
já não usa *tarbúche* e tem *massáre* em penca.

E' louco por dançar, e agencia emprego
Pra quem quer que elogio o Club rubro negro
Pelo qual, muita vez, tem se metido em
encrenca!

O espaço da identidade não ocupa limites rígidos, mas se define como um campo de forças em tensão. Esse tensionamento está visível nesses dois poemas que, com certo tom satírico, evidenciam as múltiplas faces pelas quais a individualidade se desdobra. São subjetividades que, ao passarem por diversas instâncias, dobram-se sobre si mesmas, em uma tensão entre o similar e o diferente. Ao se tornar outro, o sujeito “reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cisão em eu e ‘outro’” (PAZ, 1982, p. 219).

Assim, no primeiro poema o eu da enunciação trata de um personagem que teria certa propensão ao celibato, torna-se um janota e boêmio, até por fim se apaixonar e retornar à igreja como esposo exemplar, bom chefe e pagador, a honrar seus compromissos. No outro poema há um contexto oposto a respeito da perspectiva da religião como redenção: o sujeito do qual se fala é um muçulmano que veio para o Brasil e trabalhou no garimpo, tendo passado necessidades e mesmo fome, feito negócios ilícitos até que, por fim, tornou-se uma pessoa bem sucedida e abandonou sua religião, tendo por diversão a dança e o futebol – pelo qual constantemente entra em encrenca.

José de Mesquita⁴⁵, em 24 de agosto de 1947, na edição 3117 publicou seu poema intitulado *Voando*. Embora escrito em versos, assemelha-se bastante a uma narrativa na qual retrata a chegada do sujeito da enunciação à cidade do Rio de Janeiro, local em que residem a filha e o neto, cujo primeiro contato com o avô acaba de ocorrer.

Ao mesmo tempo em que demonstra toda a alegria e satisfação com a viagem,

⁴⁵ Membro da Academia Matogrossense e do Centro Guaporense de Letras.

percebe-se a interdição a pontuar a tristeza pela distância e ausência de outros entes queridos: “De coração transido alegre e triste / (a vida é essa salada de emoções...) / porque me doía a saudade do que deixei tão longe / mas me ansiava o praser antegosado / dos que ia ver depois de tanto tempo...”. Contudo, o “prazer antegosado” deixa transparecer uma alegria que se sobrepõe a qualquer outro sentimento, embora haja o esforço por evidenciar o paradoxo do ir e ficar, da chegada e da partida. Ansiedade reforçada mais adiante no verso “vejo o que eu vinha sonhando desde Porto Velho”, manifestando toda a expectativa gerada por um avô prestes a conhecer seu neto. Segue o poema:

Voando...

Chegada da Cruzeiro. Quinze e meia;
O aero porto Santos Dumont estua e vibra.
O aparelho que vem doutro lado do Brasil,
dos sem-fim das Americas
–fronteira venezuelana–
Tendo rompido ceus vários e distantes,
Rio Branco e Guaporé, Mato Grosso e S. Paulo,
me apanhou na cidade das bandeiras.
E vim voando... De coração transido alegre e triste
(a vida é essa salada de emoções...)
porque me doía a saudade do que deixei tão longe
mas me ansiava o praser antegosado
dos que ia ver depois de tanto tempo...
..... O avião
sobrevôa, garboso, no seu lento largo longo voô
a Guanabara incomparavel.
É o mais lindo espetaculo que meus olhos já viram
neste meio seculo que transito pelo planeta.
Qualquer coisa do céu,
mesclado ao que a terra tem de mais belo.
É o inefavel, o indivivel, o imaginavel.
Só mesmo quem já o viu!
E quem não no tenha visto,
poderá lastimar que, em se indo da vida,
Não conheceu o que de mais lindo ela oferece.

É a mais formosa revelação do Cosmos,
a afirmação evidente da Divindade,
pois só um Deus faria aquela cena...
Rio–do alto das aeronaves gloriosas,
dos velivolos serenos,
és o suprasumo quintescenciado da Beleza!
.....mas, já descemos,
já sentimos que vamos aterrisar (ou amerissar?)
- naquele conjunto de agua, ceu terra selva e montanhas...
Já vejo no formiguiro borborinhante,
daquela hora trépida e agitada,
no aeroporto cheio de aviões e de homens,
ao businar dos carros,
ao estrugir dos motores que chegam e partem,
na alegria dionisiaca da tarde de abril.
cariocamente linda e feminina,
vejo o que eu vinha sonhando desde Porto Velho,
ali, nos braços da Mãesinha,
a sorrir, num sorriso radioso e franco,
abrindo os braços para o vovô,
o meu neto Sergio, o Serginho,
que me vê pela primeira vez
e me recebe com a confiada alegria,
de quem me houvesse visto inda na véspera...

Ainda que se pretenda atribuir a alegria pela viagem ao encontro com familiares distantes, fica também claro o deslumbramento com a paisagem, descrita por meio de expressões carregadas de magnificência: “a Guanabara incomparável”, “o mais lindo espetáculo que meus olhos já viram”, “qualquer coisa do céu mesclado ao que a terra tem de mais belo”, “o inefável, o indizível, o imaginável”, “o que de mais lindo ela oferece”, “a mais formosa revelação do cosmos”, “afirmação evidente da divindade”, “suprasumo quintescenciado da beleza”.

Essas expressões funcionam como um parênteses aberto (o autor usa vários

sinais gráficos antes e após o trecho no qual revela o encanto pelo espaço ao qual acaba de chegar), como um complemento diante do verdadeiro sentido de sua alegria. Certamente, o reencontro com pessoas queridas é motivo de comemoração e alegria; contudo percebe-se certo esforço em sobrepor essa felicidade ao que poderia parecer desdém com o espaço deixado para trás. Disto advêm marcas linguísticas escolhidas (mesmo inconscientemente) para organizar e hierarquizar o dito e seus sentidos.

Na edição número 17, de 15 de julho de 1917, foi publicada a poesia regional de autoria de Nelson Silva – o soneto aborda a temática do amor platônico e admiração por uma figura feminina, conforme pode ser visto abaixo:

Versos d'Alma

Encontrei-te num baile, toda rosa
Rosa as faces, as meias e o vestido
Do teu olhar á força poderosa
Todo o salão curvava-se, vencido.

Andavas... nem andavas: Vaporosa.
Sobre o tapete verde, revestido
De flores deslizavas, orgulhosa.
Como princesa de um paiz temido.

Estranho moço, em traje de rigor,
Preza infeliz, talvez, de um grande amor,
Palido e mudo, abatido e tristonho.

Seguia, com o olhar, os passos teus...
Que soffrimento! Que angustia, meu Deus!
Mas, tudo era mentira, apenas sonho...

Nos dois quartetos, há o uso de várias figuras de estilo: o soneto tem início em uma construção metonímica – “Encontrei-te num baile, toda rosa”; logo em seguida recorre à hipérbole e à prosopopeia – “Todo o salão curvava-se, vencido”; constituindo um paradoxo ao descrever a figura da mulher – “Andavas... nem andavas”; para finalmente apresentá-la metaforicamente “como princesa de um país temido”.

É um sujeito poético de primeira pessoa quem fala nessas duas estrofes. No primeiro terceto e nos dois primeiros versos do segundo há um distanciamento do sujeito poético que passa a ver de fora de si as suas próprias ações como se fossem feitas por outro, voltando a primeira pessoa no último verso que esclarece tratar-se tudo de um sonho.

Da Costa Campos publicou, em 17 de setembro de 1925 o soneto *Sonhei*, dedicado ao amigo Hugo Ferreira e no qual há idealização de uma figura feminina, o platonismo da paixão e a construção de um imaginário sobre a mulher. Veja-se:

SONHEI

Ella passava linda, sorridente
No seu rosto brilhavam captivantes
Dois olhos negros negros, faiscantes
Como o raiar dum lindo sol nascente.

Em seus lábios bríncava docemente
O sorriso das virgens triumphante;
Em seus lindos cabellos odorantes
Brilhava um diadema refulgente.

Dirigi-lhe um adeus apaixonado!!...
Da janella de sua carruagem
Ella acenou-me o lenço perfumado.

ACORDEI. Oh terrivel desventura!
Acordado inda vejo sua imagem
Que até hoje a lembrança me tortura.

Como se verifica, a imagem da mulher desejável encerra alguns estereótipos da feminilidade: beleza, simpatia, charme, docilidade, os quais vêm representados pelo “sorriso das virgens”, os “cabelos odorantes”, e o aceno com “o lenço perfumado”. Na edição número 19, de 22 de julho de 1917, outra poesia regional, de autoria de Samuel Ramos, também publicada em Porto Velho, está apresentada em forma de soneto, e o autor procura definir o sentimento da saudade.

Saudade
Ao João Monte

Mal secreto que lagrimas reclama,
Ancia dos torturados, dos afflictos,
Horas cheias de duvidas e gritos,
De desespero atroz para quem ama.

Saudade lembra os longos e infitos
Caminhos onde o pranto se derrama...
Ancia que augmenta eo coração inflama
A tortura dos miseros proscriptos.

Saudade é tudo quanto a alma engoiva:
- Olhar de mãe abençoando o filho,
- O último adeus de um coração de noiva.

Saudade é aquillo que ainda não senti.
Mas, certamente, deve ser o brilho
Derradeiro das lágrimas que vi...

Em 29 de julho de 1917, na 21ª edição do *Alto Madeira*, está a primeira poesia de autoria de D'Aramacemel, publicada em Porto Velho, com a temática do amor não correspondido. O título da seção é *Postaes Masculinos* e a poesia é dedicada ao que se supõe seja um casal com as iniciais: A.B: O.T.:

Postaes Masculinos
Ao distinto par A.B: O.T.:
Não negues, confessa
que tens certa pena...
João de Deus

Não negues, confessa,
Teres certo temor
de quem se conheça
A quem dás teu Amor!

Eu não compreendo
Que tal entristeça,
Essa alma ideal;
E que transparência,

Do teu bem querido
Coração ferido,
Ainda o temos,
De que se conheça
A quem dás amor!

Como se observa, o poema vem logo após a epígrafe “Não negues, confessa que tens certa pena...”, atribuída a João de Deus. Contudo, o trecho pertence ao poema *Morena*, de Guerra Junqueiro, publicado em 1879. O próprio poema retoma o verso de Junqueiro “Não negues, confessa”, para com ele dar início ao texto, fazendo um diálogo intertextual. Embora haja a intertextualidade entre os textos, especialmente pelo uso do mesmo verso introdutório, percebe-se que cada um desenvolve um olhar específico sobre o amor.

No poema de Junqueiro, é posta em evidência a valorização da pele morena (portanto da raça negra), e a ideia de que a repulsa (haveria algo jocoso na designação metonímica de *Morena*) esconde o desejo (de ser morena também). Já no poema de D'Aramacemel, a evidência é a não correspondência do amor e a súplica

do eu poético para que a Morena se compadeça por quem gosta dela. Veja-se agora o poema de Guerra Junqueiro:

Morena

Não negues, confessa
Que tens certa pena
Que as mais raparigas
Te chamem morena.

Pois eu não gostava,
Parece-me a mim,
De ver o teu rosto
Da cor do jasmim.

Eu não...mas enfim
É fraca a razão,
Pois pouco te importa
Que eu goste ou que não.

Mas olha as violetas
Que, sendo umas pretas,
O cheiro que tem!
Vê lá que seria,
Se Deus as fizesse
Morenas também!

Tu és a mais rara
De todas as rosas;
E as coisas mais raras
São as mais preciosas.

Há rosas dobradas
E há-as singelas;
Mas são todas elas
Azuis, amarelas,

De cor de açucenas,
De muita outra cor;
Mas, rosas morenas,
Só tu, linda flor.

E olha que foram
Morenas e bem
As moças mais lindas
De Jerusalém.
E a Virgem Maria
Não sei... mas seria
Morena também.

Moreno era Cristo.
Vê lá depois disto
Se ainda tens pena
Que as mais raparigas
Te chamem morena!

Na edição seguinte, número 22, publicada em 02 de agosto de 1917 D'Aramacemel faz nova referência intertextual. Dessa vez, o texto é escrito em prosa, assemelhando-se ao gênero textual carta, com uma informação entre parênteses que antecede a escrita – Caixa de Werther. No texto, há a apropriação e transformação de vários elementos da obra de Goethe, publicada pela primeira vez em 1774, sob o título *A Paixão do Jovem Werther*⁴⁶. *Caixa de Werther*, de D'Aramacemel, corresponde a uma narrativa sobre uma carta endereçada à madrinha, na qual relata as desventuras de um amor não correspondido. A carta é assinada pelo mesmo nome D'Aramacemel, conferindo caráter autobiográfico. A menção à caixa de Werther pode remeter ao caixão, pois Werther comete suicídio em decorrência de um amor não correspondido.

Postaes Masculinos
(Caixa de Werther)
Madrinha e senhora!

Escrevo-lhe logo após a minha chegada à casa.
De nada me valeu o seu bom conselho.

⁴⁶ A obra é um romance epistolar, de fundo autobiográfico; retrata a vida de Werther, um jovem e sensível artista que escreve cartas sobre sua vida na cidade ficcional de Wahlheim endereçadas ao seu amigo Wilhelm. As cartas contam sobre Charlotte, uma linda jovem, noiva de outro homem. Sem controlar as suas emoções desenrola-se um dos mais famosos triângulos amorosos da Literatura ocidental, para o qual a única solução é o suicídio.

Estive no baile e vi-a. -- Como sempre, estava triste.
 Perguntei-lhe timidamente o que tinha. Nada (!), me disse.
 Ah, minha boa madrinha (!), aquelle adoravel coraçãozinho continua, para mim, a ser uma irresolúvel equação, cuja incognita, no caso que sabe, me faz vacillar.
 O seu olhar, esse olhar velado, esse doce olhar de magia; esperança por vezes, desilusão quasi sempre; é incompreensível...
 Triste estou também, ao pensar que para a sua tristeza concorresse; e o que é certo, - minha boa madrinha, - é que o volúvel, o indiferente, o sceptico, se confessa fascinado pelo brilho iriado da aureola de virtudes que a envolve, e contricto, de espirito e corpo ajoelhados ante a divina graça da sua bella alma de moça, sentindo a transcendencia da sua imagem querida, abdica dos seus diretos de forte para, por seu intermedio, supplicar-lhe... perdão!!
 E', minha madrinha e senhora, o primeiro passo...
 Beija-lhe as mãos respeitoso.
 D'Aramacemel

Alguns textos mostram, por vezes pelo viés da religiosidade/espiritualidade, lições, ensinamentos, orientações aos mais jovens. Tome-se como ilustração o poema *Jeremias*⁴⁷, de Ruy Guilherme Barata⁴⁸, publicado em 23 de junho de 1946:

Jeremias

E só agora verás o homem triste do Arcanjo Gabriel a espada em fogo
 E só agora verás que a tua nudez é maior que o teu egoísmo
 Só agora sentirás a face retratada
 nesta negra bandeira que desfralda
 o sinistro fulgor do teu exílio.
 Quem erguerá nas mãos desconhecidas que nos servem
 o último esplendor deste olhar que fenece
 entre os grilhões das mortes perpetradas?
 Quem ousará transpor o limiar desta porta fechada
 que projeta o silêncio de todas as ausências
 e a sombra onipotente dos despojos?
 Ah! Pudesse eu estrangular o grito desta infância atraçoada
 pudesse eu extinguir o olhar que bem percebo em mim
 — o pranto que não verga a muralha implacável,
 — o nunca mais das horas que avolumam e segredam
 a maldição da espécie no punhal da memória.
 Pudesse⁴⁹ eu não mais expor a tirania com que me desmascaro
 a solidão hostil onde esbraveja, sangra e ruge amordaçada
 esta boca impedida por todos os remorsos.

O título *Jeremias*⁵⁰ refere-se ao personagem e profeta bíblico de mesmo nome,

⁴⁷ O poema também foi publicado na *Antologia da Nova Poesia Brasileira*, de J.G. de Araujo Jorge, 1. ed., 1948.

⁴⁸ Ruy Guilherme Barata: poeta, político, advogado, professor e compositor brasileiro, nascido em Santarém (PA), mudou-se aos dez anos para Belém.

⁴⁹ a palavra foi reconstituída por dedução, o original apresenta desgaste muito grande e compromete a leitura.

⁵⁰ Jeremias nasceu aproximadamente no ano 650 a.C., descendendo de uma família sacerdotal. Profetizava quando o rei da Palestina era Josias, o qual morreu na batalha de Meguido (609 a.C.) e o novo rei, Joaquim, praticava injustiças e opressões. Em 600 a.C. Nabucodonosor II cercou Jerusalém e provocou a revolta do rei Joaquim, morto durante este estado de sítio. Em 597 a.C., Nabucodonosor subjugou Jerusalém e arrastou para a Babilônia uma primeira leva de exilados. Durante o reinado de Sedecias (597-586 a.C.), Jeremias aconselhou esse novo rei a submeter-se ao rei da Babilônia. Sedecias, temendo partido favorável ao Egito, não aceitou o conselho e rebelou-se contra Nabucodonosor que novamente atacou Jerusalém, desencadeando um período de grande sofrimento para Jeremias, considerado traidor. Em julho de 586 a.C. com Jerusalém destruída, o rei e a classe dirigente foram exilados. Jeremias ficou e auxiliou Godolias a reconstruir a comunidade abalada.

ao qual, além do livro homônimo, também se atribui a autoria do livro *Lamentações* – escrito após Jeremias ver Israel conquistada e Jerusalém devastada, a morte do rei Josias, a tomada de Jerusalém, a destruição do templo e a deportação do povo para a Babilônia. Todos esses acontecimentos exprimem a comoção de Israel ante a ruína da nação: o assédio de Jerusalém, a fome, a violência, o escárnio dos exércitos invasores, a inércia do braço divino. Nos textos, evidencia-se a queda da cidade Santa e a destruição do templo, o que feriu as convicções e desestabilizou a tão celebrada aliança entre Deus e seu povo, gerando uma crise de fé que colocou em discussão a própria credibilidade em Deus.

O poema inicia fazendo menção ao Arcanjo Gabriel, figura também bíblica que aparece várias vezes nos textos sagrados e, em especial, no livro de Daniel quando surge em forma humana para ajudar a interpretar uma profecia de Jeremias sobre os anos de desolação de Jerusalém. No livro bíblico de Jeremias, capítulo 25, versículo um, tem-se que “Toda esta terra virá a ser uma desolação e um espanto; estas nações servirão ao rei de Babilônia setenta anos.”

Rui Guilherme Barata, na edição número 3019, de 29 de agosto de 1946, na seção *Jóias do Norte* dedicou o poema *Auto-Retrato* a Raul e Wilson, sobre os quais não há informação a respeito.

Auto-retrato

Entre a espuma e a navalha sou legenda.
O espelho neutraliza o ângulo da morte
a barba estrangulou a metafísica
e o problema do mal é bem remoto
Aqui sim!

Aqui resistirei a mímica, ao dicionário e ao laboratório:

- a herança do punhal brilha de novo
- o fantasma de Abel não me intimida

Vejo a testa crescer entre espirais de fumo
o olhar que não vacila
a ruga sem memória
e o peito rasgado pela fúria do poema
Aqui sim, aqui posso esmagar a virtude e o pecado

aqui derrotarei o homem harpa
e pronto estou para a descoberta do sexo.
O pincel da-me o poder do patriarca
a navalha me traz à timidez e ao medo
o palavrão rola na boca e salva o mundo

Bhabha fundamenta a não polarização estanque entre identidades fixadas, apontando que a “passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (1998, p. 22). Também símbolo da ambivalência desejo-escárnio é *Batuque*, de Amadeu N. Lopes, publicado na edição número 3103, de 22 de junho de 1947.

BATUQUE

È o cíciar do grilo...

Godolias foi assassinado e os culpados, temendo represália de Nabucodonosor, fugiram arrastando consigo Jeremias – e a partir desta data não se teve mais notícias dele.

E vibra o tamborim
num tan-tan infernal...

Corpos languidos vibram,
e se estorcem,
se estiram,
se apequenam,
e crescem
na sarabanda de sons...

E se ouve apocema
histerica dos maracás...

É o batuque!

É a dança macabra
que nos veio da Africa...

E como se fizéssemos
a sapopema do tauarí
batendo...

E o som se despedaça
e vai fugindo no próprio eco,
de quebrada em quebrada,
como um lamento de desespero...

È o batuque!

O kanitar das samaumeiras
vibra
ao batejar do vento
de encontro ao ramos,
que se estorcem,
e baixam
e se elevam
no ritmo sonoro
quebrando o silencio da noite,
convidando a Noite
para vibrar, tambem,
no mistério da mata...

É o maracá do vento que delira...

É o batuque da mata...

E a lua, bem longe,
atira um vago olhar
e escuta...

E as nuvens se esgarçam
num bailado estilizado,
ora cobrindo estrelas,
ora despindo a lua...

E o rio soluça...

E a cascata tambem faz o seu batuque

E a agua pula
de encontro as rochas,
e se revolve,
e pula novamente,
e cresce
e geme

es se estira cansada,
preguiçosamente,
languidamente
beijando as margens,
com delirio
nessa orgia de sons...

E revolve consigo
as filigranas do agua pé.
das aningas
e do mururé-pagé...

È o batuque!

É a dança sonolenta
e barbara
que mexe com os nervos,
e abusa dos musculos,
dos corpos que tombam,
que se descontrolam,
de pes que enloquecem
ao som do tamborim
que vibra,
que vibra muito
num tan-tan infernal...

È o batuque!

O poema principia fazendo a articulação entre desejo (“vibra o tamborim”, “corpos languidos vibram”) e escárnio (“tan-tan infernal”, “dança macabra”) e relacionando o movimento dos corpos ao som do batuque, apresentado como uma sarabanda de sons.

‘Sarabanda’ corresponde a uma palavra de origem espanhola ‘zarabanda’⁵¹

⁵¹ "dança popular que apareceu na Espanha no séc. XII, mas cujo desenvolvimento importante se deu no séc. XVI. Era em compasso ternário, andamento vivo e caráter lascivo, que se modificou com o tempo, tornando-se grave e majestoso. No séc. XVII passou a fazer parte da suíte instrumental, como tempo lento, antes da jiga final." (*Dicionário Eletrônico Aurélio*)

usada para designar um tipo de dança em voga no século XII. Popularmente, também significa grande agitação, do que se deduz um acoplamento dos dois significados quando há referência a uma “sarabanda de sons”. Para delimitar mais a agitação dos corpos e a lascívia, o verso seguinte busca outra palavra em espanhol: apócema⁵² identificado como pertencente ao glossário médico e com os sinônimos ‘pócima’ (poção) – bebida feita com ervas para fins mágicos ou com sabor desagradável – e ‘tisana compuesta’ – infusão medicinal, geralmente digestiva, feita com ervas medicinais.

Os maracás são instrumentos musicais típicos dos países latino-americanos, normalmente usados aos pares, cada mão segura e agita uma maraca, produzindo sons que variam dependendo do material empregado na confecção do idiofone. As bolas podem ser feitas de plástico, cartão ou cabaça e em seu interior são colocadas pedrinhas, sementes ou grãos resultando em um som semelhante ao lixar ou arranhar. Desta forma, a “apócema histórica dos maracás” que se ouve é um som semelhante ao borbulhar produzido na fervura das ervas de uma poção, completando assim a imagem de ritual mágico do batuque enquanto uma “dança macabra que veio da África”.

Na sequência, explica-se que o batuque assemelha-se à sapopema do tauarí. São várias as raízes do tipo sapopema localizáveis nas regiões da Amazônia Brasileira, sendo o Tauarí uma delas. Segundo o *Dicionário Eletrônico Aurélio*, a sapopema corresponde a uma “grande raiz tubular que cerca a base do tronco de muitas árvores da floresta pluvial”, sendo o Tauari uma “designação comum a espécies de lecitidáceas pertencentes a vários gêneros, grandes árvores da floresta de madeira de boa qualidade e frutos pixídios”. A palavra ‘sapopema’⁵³ origina-se no tupi *sau’pema*, que significa raiz chata. Como as raízes se desenvolvem juntamente com o tronco, costumavam ser usadas pelos indígenas com o objetivo de estabelecer comunicação, pois ao serem batidas com pedaços de pau emitem um som grave capaz de percorrer grandes distâncias. Dada essa característica da raiz, relaciona-se o tauarí ao som produzido durante o batuque.

O batuque, como se fosse feito na sapopema e, por esse motivo, tivesse seu eco a percorrer distâncias como se fosse um lamento, desempenha a ação de

⁵² Formação (apó zéo - ma): apó (gr.) [a partir de, lejos de, sin] + zéo (gr.) [hervir] + -ma (gr.)

⁵³ *sapopema*. In Britannica Escola Online. *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2014. Web, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/r3lml2>>. Acesso em 13 de agosto de 2014.

balançar, juntamente com o batejar do vento, as copas das samaumeiras (árvore com sapopema), como se elas fossem um Kanitar (em tupi, penacho ou cocar de penas usado como adorno na cabeça). Ao convocar a noite para participar do batuque, são elencados os elementos da natureza produtores de sons que poderiam harmonizar o som (o grilo, o vento, a mata, a água, o rio) bem como os expectadores (a lua, as nuvens, as estrelas). Tudo compõe a cena em que a imagem feminina, representada pela água, expõe a sensualidade e o desejo: “estirada cansada, preguiçosamente, languidamente, beijando as margens, com delírio nessa orgia de sons”. Nesse movimento lascivo, a água contorce consigo as filigramas das plantas aquáticas que estão deitadas sobre ela: o água-pé, as aningas e o mururé-pagé.

Os versos finais vão do desejo e lascívia ao escárnio e rejeição, atribuindo a volúpia ao ritmo que faz os corpos se descontrolarem, enlouquecerem e se sujeitarem ao “tan-tan” infernal. Dado esse constante conflito, a fixação das identidades torna-se desejável, pois ao pressupor reconhecimento e repúdio de diferenças, corrobora aparatos de poder e dominação. Assim, os textos produzidos criam um sistema de representação no qual, por efeito da interdição, a imagem estereotipada prevalece, apagando as outras vias de constituição e mantendo atuais os discursos de fixação de uma imagem.

A forma com que se entrelaçam identidade e alteridade no discurso produz efeitos particulares na constituição do sujeito. Nesse movimento, os textos que tratam de questões identitárias evidenciam a contradição entre o ser um sujeito-em-si e o ser-se estranho, procurando encontrar a fixação, a completude, o inteiro, mas deixando-se deslizar nas não-coincidências. Segundo Paterson (2007, p. 13) “a alteridade afeta a todos nós, sejamos imigrantes ou não, diferentes ou Outros com relação ao que se denomina o grupo de referência”.

A autora retoma textos sobre a Literatura migrante e resume o paradigma temático por eles trabalhado e circunscrito aos significantes exílio, sentimento de ser estrangeiro, a situação entre-dois, o *no man’s land* e a melancolia. Aponta, contudo, que “Alguns escritores são efetivamente confrontados com novas identidades exílicas que não correspondem necessariamente a modelos de fuga, de banimento e de perda” (PATERSON, 2007, p. 19). Todavia, são esses os sentidos presentes nos textos: a constância da melancolia, a dor da perda, a ausência das pessoas, a saudade das paisagens. Esse tom melancólico e saudosista frequentemente permeia a construção da identidade e da alteridade.

Em outros textos, fica claro que, ao falar de si, o sujeito se auto define alicerçado em ideias pré-concebidas, validadas pelos processos de estereotipia, os quais são responsáveis pela circulação constante e contínua dos mesmos significantes. Nesse processo, as representações escritas, ao mesmo tempo em que procuram fixar homogeneamente um tipo sujeito, deslizam e demonstram o efeito de uma heterogeneidade constitutiva. Segue o poema *Eu*, de J. Ferreira Sobrinho, publicado em 21 de abril de 1935, na edição número 1865:

EU

Retrato para meu livro. Tracei-o porque m'ó
pediu
certa moça para consolar menino chorão.

Faço parar relógio. O próprio sol se bole
quando o vejo, em jejum. Sou vaidoso e facêto.
Baixo, gordo e loquaz. O meu nariz é um fole.
Cabello? -- Assim... assim... Tu dizes que sou
prêto?

Mentira! Sou mulato e, aliás, limpo e correcto
Se valente não soa, também não sou tão mole.
Simpatia? -- Sei lá... Rico? -- Sou; em projecto.
Cobra grande.... sei bem - de dia, não me engole.

Quero bem, neste mundo, a todas as mulheres...
Mais do que ellas, ninguém domina, manda e
pode.

És ingrata demais e o amor próprio me feres.

Sou feio "pra chuchu". Tu tens tão linda cara
e és titia. Eu casei. O diabo é que, em bigode,
creatura: - a natureza foi commigo avára

Todo efeito de sentido fixado ocorre perante o recalçamento de outros e o processo de construção não é unidirecional, ao se constituir, ao referir-se a si, segundo certos processos de identificação, o eu da enunciação precisa subjetivar-se em meio às múltiplas formas para chegar a fixar uma. Essa fixação do sujeito numa posição (supra) valorativa equivale a uma representação estereotipada que oscila entre o medo e o desejo da diferença. Afinal, é incômoda a ideia de um corpo esfacelado, espedaçado, sem coerência.

Paterson (2007) pontua a existência de ao menos duas formas características do *ethos* enunciativo migrante: uma demonstrando as dificuldades do sujeito e outra representando uma euforia pela transformação sofrida. De todo modo, ao falar de si, é constante a referência a ideias pré-concebidas, validadas pelos processos de estereotipia, os quais são responsáveis pela circulação constante e contínua dos mesmos significantes. Neste ínterim, vale observar o poema *Eu*, de J. Ferreira Sobrinho, publicado em 21 de abril de 1935, no número 1865. A partir da leitura do poema, observa-se um processo pelo qual as representações escritas, ao mesmo tempo em que procuram fixar homogeneamente um tipo de sujeito, deslizam e demonstram que isto a que se procura definir como identidade é efeito de uma heterogeneidade constitutiva.

EU

Retrato para meu livro. Tracei-o porque m'ó
pediu
certa moça para consolar menino chorão.

Faço parar relógio. O próprio sol se bole
quando o vejo, em jejum. Sou vaidoso e facêto.
Baixo, gordo e loquaz. O meu nariz é um fole.
Cabello? — Assim... assim... Tu dizes que sou
prêto?

Mentira! Sou mulato e, aliás, limpo e correcto
Se valente não soa, também não sou tão mole.
Simpáthia? — Sei lá... Rico? -- Sou; em projecto.
Cobra grande.... sei bem - de dia, não me engole.

Quero bem, neste mundo, a todas as mulheres...
Mais do que ellas, ninguém domina, manda e
pode.

És ingrata demais e o amor próprio me feres.

Sou feio “pra chuchu”. Tu tens tão linda cara
e és titia. Eu casei. O diabo é que, em bigode,
criatura: — a natureza foi commigo avára

Outro texto que ilustra essa exaltação de si é *Auto-retrato*, de Ruy Guilherme Barata, publicado na edição 3019, de 29 de agosto de 1946, na seção *Vida Social*, espaço *Jóias da Poesia do Norte*. O poema evidencia a dimensão imaginária em que a conquista da identidade desloca o sujeito para uma posição simbólica, na qual o embate entre a fixação da identidade e o deslizar perante a multiplicidade é constante e contínuo, como se pode ver a seguir:

AUTO-RETRATO

Entre a espuma e a navalha sou legenda.
O espelho neutraliza o ângulo da morte,
a barba estrangulou a metafísica
e o problema do mal é bem remédio
Aqui, sim!
Aqui resistirei a mimica, ao dicionário e ao
laboratório.
—a herança do punhal brilha de novo
—o fantasma de Abel não me intimida.

Vejo a testa crescer entre aspirais de fumo.
o olhar que não vacila,
a ruga sem memória
e o peito rasgado pela fúria da boêmia.
Aqui sim, aqui posso esmagar a virtude e o
pecado
aqui derrotarei o homem harpa
e pronto estou para a descoberta do sexo.
O pincel da-me o poder de patriarca
a navalha me traz á timidez e ao medo.
—o palavrão rola na boca e salva o mundo.

Entre o ser e o não ser (a espuma e a navalha) vão sendo construídas as possibilidades de ser sujeito, em si e no outro (“o espelho neutraliza o ângulo da morte”) – em um viés que toma a alteridade conforme o dialogismo de Bakhtin ou na perspectiva dos estudos pós-coloniais, feministas, desconstrucionistas e psicanalíticos. Na relação que se estabelece entre identidade e alteridade no processo de subjetivação, a forma de entrelaçamento produz efeitos particulares e o sujeito poético aponta sua resistência aos saberes todos – artes, letras e ciências (“Aqui resistirei a mimica, ao dicionário e ao laboratório”) – os quais procuram responder ao que é ser sujeito. Ao mesmo tempo em que “a herança do punhal brilha de novo”, o eu-poético não se intimida com “o fantasma de Abel” – fazendo clara intertextualidade com a narrativa bíblica descrita no livro de Gênesis e que retrataria o primeiro crime da humanidade, cometido por ciúmes.

Segue o sujeito poético detalhando sua condição humana na qual a testa

crece “entre espirais de fumo”, o olhar “não vacila”, a ruga não representa uma memória e o peito carrega a “fúria da boemia”. Assim, apesar da visão de velhice como território das memórias, da sapiência e de certa áurea de santidade, o sujeito que se constrói diante do espelho com a navalha na mão derrota “o homem harpa”, quase angelical, e em seu lugar coloca uma imagem pronta “para a descoberta do sexo”. O sujeito poético enfatiza “o poder de patriarca” concedido pelo pincel, em uma construção simbólica como objeto fálico e, embora a navalha faça irromper a timidez e o medo, o “palavrão rola na boca e salva o mundo” – proclamando a liberdade do sujeito pela sua constituição simbólica via linguagem e evidenciando que o enunciador não é aquele que fala, mas um lugar do qual se fala, resultando a possibilidade de, em um mesmo texto, conviverem diferentes posições de sujeito e de lugares de fala.

Esse desejo aponta para a dimensão imaginária em que a conquista da identidade se processa pela influência do olhar do outro, deslocando o sujeito para uma posição simbólica. O embate entre a fixação da identidade e o deslizar perante a multiplicidade mostrada das identidades é constante e contínuo. A situação de Rondônia não é diferente de outros estados ou países latino-americanos, os quais, “são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas, do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionistas modernas” (CANCLINI, 2003, p. 73).

A intensidade do hibridismo é um processo natural, visto que “O mundo ocidental está se mesclando de tal forma que parece não haver mais a possibilidade de se encontrar indivíduos absolutamente ‘puros’ no sentido cultural, social, biológico e étnico” (BARZOTTO, 2010, p. 23). Além desse hibridismo, deve-se pensar que os textos também são marcados por vozes diversas, oriundas de diferentes papéis aos quais o eu enunciador se subjetiva. Isso ocorre, pois o enunciador não é aquele que fala, mas um lugar do qual se fala; assim, em um mesmo texto podem conviver diferentes posições de sujeito e de lugares de fala.

O poema “Ferrovia”, publicado por Moacir Silva na edição número 2204, de 17 de julho de 1938, mostra-se pertinente no desvelamento desse jogo polifônico. O poema é precedido por uma epígrafe de Victor Hugo: “Duas barras de aço lançadas sobre o solo não depositam nele os germens da fertilidade: mas eis que sob o peso da locomotiva este estremece, e como por encanto a terra se abre em tesouros, que só aguardavam ahi o raio da inteligência humana para se revelarem”. O espaço de parafraseagem discursiva que se constitui por meio da epígrafe e da própria memória

discursiva de um período histórico motivado pela ideia de modernidade e industrialização constitui-se como um lugar de associação entre valores semelhantes e antagônicos. Assim, a contradição é constitutiva do significado e, por meio dela se evidencia a mão humana como a transformadora – não são os trilhos que garantem a modernidade, mas a inteligência humana que permite conquistar territórios e extrair deles as riquezas. A epígrafe, enquanto um operador discursivo que estabelece as condições para determinados efeitos de sentidos se efetivarem na leitura, institui as condições para o poema significar, sustentando o discurso veiculado no texto. Veja-se o poema:

FERROVIA

Monstro moderno, formidável, de aço,
Admiro esse bufar de mastodonte
E essas nuvens que sóltas pelo espaço,
Deixando-as, quando foges, no horizonte...

Admiro-te ao passares numa ponte
Velozmente, abalando-a com fracasso,
Embora eu saiba a muitos amedronte
A tua audácia e o perigoso passo...

Admiro a tua temerosa fronte
De réptil, de dragão, de animalaço.
Logo que páras da estação defronte
Dando um longo suspiro de cansaço...

A Civilização e os modernismos
Levas, transpondo obstáculos e abismos,
Dos sertões ao mais íntimo recesso...

Bom é que ao monstro o fabricante blinde-o
Para que não n'ó vença a flexa do índio,
Que incarna o Mal na máquina do expresso...

Admiro-te porque és feitura do Homem.
Monstro, que, para alheio bem no abdômem
Conduzes livros, cartas e progresso!...

Nas três primeiras estrofes, o poeta evidencia a força e audácia do trem enquanto um “animal” metálico forte e feroz. As denominações “monstro”, “mastodonte”, “réptil”, “dragão”, “animalaço” aparecem acompanhadas pelas adjetivações “moderno”, “formidável”, “amedrontador”, “audacioso”, “perigoso”. A ferrovia se apresenta como um animal mais admirável que os da natureza, pois é resultado da “feitura do homem”, um instrumento para levar “civilização e modernismo” ao “mais íntimo recesso”. Ainda que para levar a civilização o homem precise transpor obstáculos (entre eles os enfrentamentos com os indígenas) e abismos, a ferrovia carrega o monstro de “tenebrosa fronte” para conseguir seu intento. A penúltima estrofe coloca em oposição “civilização” e “barbárie”, circunscrevendo a imagem do índio como signo cultural/político, condicionado à inferioridade ou degeneração do sujeito – a flecha do índio encarna o mal e é preciso dela se defender a fim de que se possa levar civilização e progresso por meio da “máquina do expresso”.

Enfim, como se observa, os textos publicados na primeira metade do século XX constituem um conjunto no qual são desenvolvidos temas como saudosismo, busca pela identidade, definição dos contornos do regional, temática social e expressão de

sentimentos. Mais adiante, na década de 1970, uma nova fase se inaugura no periódico *Alto Madeira*, com a publicação de “Cadernos” ou “Suplementos” – os quais já se faziam presentes em jornais brasileiros a partir da década de 1960. Levando isso em consideração, no próximo capítulo serão apresentados e analisados recortes extraídos dos “Suplementos” veiculados no jornal *Alto Madeira* a partir de 1975.

CAPÍTULO 5

LITERATURA NO *ALTO MADEIRA* – FINAIS DO SÉCULO XX

No decorrer deste capítulo será apresentado o contexto mais amplo no qual os “Suplementos” passaram a ser veiculados. Serão também apontadas as características composicionais e estilísticas, além do próprio contexto histórico-social demarcador do surgimento dessas publicações. Vale considerar, *a priori*, que os “Suplementos” entrecruzam-se com a história do *Jornal do Brasil*⁵⁴ e de seu pioneiro “Caderno B”, considerado por Piza como o “precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro” (2004, p. 37). Por este motivo, parte-se do “Caderno B” para, em um segundo momento, analisar textos publicados no *Alto Madeira*, os quais abordam os processos de constituição do sujeito na/pela escrita e sobre as figurações identitárias presentes nas produções posteriores a década de 1970.

5.1 Suplementos Culturais em Jornais Diários: Literatura e jornalismo se (re)encontram

O Brasil adentrou nos anos 1950 apostando na prosperidade, em um clima de euforia produzido pelo momento pós-guerra. O então presidente Juscelino Kubitschek sustentava esse discurso e aclamava uma era de crescimento, transformações e progresso. Acompanhando esse ritmo, o *Jornal do Brasil* efetuou a maior reforma gráfica e editorial já vista e, em 1956, lançou o “Suplemento Dominical”, sob a responsabilidade do poeta Reynaldo Jardim.

O suplemento estava alinhado às ideias e estética concretista e, quatro anos

⁵⁴ Tradicional jornal do Rio de Janeiro, fundado em 1891 e impresso até 2010, ano em que passou a ser integralmente digital.

depois, se transformou no “Caderno B”. Desde sua primeira edição, no dia 15 de setembro de 1960, o “Caderno B” apresentava a proposta de tratar de cultura, por meio da divulgação de textos criativos em uma diagramação arrojada, considerando-se os recursos e gêneros discursivos da época. No “Caderno B”, Clarice Lispector, por exemplo, tinha sua coluna semanal e dispunha de liberdade de expressão, tanto em termos de forma, quanto de conteúdo (BARRETO, 2009).

O formato e o estilo do “Caderno B” serviram de modelo a outros periódicos em diferentes partes do Brasil. Embora cada região enfatizasse seus próprios aspectos culturais e desse enlevo a nomes e produções locais, a correspondência ao modelo do “Caderno B” se mantinha, em maior ou menor grau. De acordo com Barreto,

Depois da experiência pioneira do Jornal do Brasil, com o Caderno B, quase todos os principais jornais criaram ou recriaram seus suplementos: Caderno H (Zero Hora); Dia D (de O Dia); Tribuna Bis (da Tribuna da Imprensa); Caderno 2 (de O Estado de S. Paulo). E, desse modo, os cadernos culturais alcançaram uma particularidade: transformaram-se em suplementos diários de cultura com reportagens, resenhas críticas, colunas assinadas e o serviço (tijolinhos-notas com o roteiro de cinemas, teatros, casas de shows, endereços, horários), aspectos que não existem nem na América do Norte nem na Europa, uma vez que o jornalismo cultural se resume a um caderno semanal nos grandes diários ou a revistas especializadas, independentes. (2009, p. 103).

Vale lembrar que os “Suplementos”, como a própria palavra sugere, vieram como um acréscimo ao conteúdo já tradicional de circulação nos jornais periódicos. Apesar do espaço próprio permitir um desenvolvimento mais ampliado dos textos, tanto em forma como conteúdo, a ideia de suplemento também o tornava dispensável, quer seja pelo leitor que pode simplesmente ignorá-lo, descartando sua leitura, quer seja pelo veículo no qual o “Suplemento” é produzido, dadas as questões financeiras implicadas na publicação de um caderno extra e oneroso. De acordo com Santiago:

Vale a pena deter-se um minuto na lógica do “suplemento”. Complemento é parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais. A Literatura (contos, poemas, ensaio, crítica) passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais, através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando, motivar o leitor apressado dos dias da semana a preencher o lazer do weekend de maneira inteligente. (1993, p. 14).

Em seu aspecto positivo, vale pontuar o fato de que, nos “Suplementos Culturais” ou Literários, em geral, havia uma pluralidade de colaboradores, os quais escreviam seguindo determinadas linhas e diretrizes comuns. Essa pluralidade de escritores modificou o hábito de os periódicos manterem um grande nome pontificando em cada jornal e, em decorrência disto,

[...] uma excelente geração de intelectuais sem formação universitária especializada em Literatura saiu do “rodapé” (em geral na parte nobre do jornal) e continuou a manter um diálogo frutífero com o público letrado, divulgando novas experiências estéticas, proporcionando o enriquecimento do debate de idéias e disseminando a avaliação cuidadosa das obras literárias do tempo. (SANTIAGO, 1993, p. 14).

Ademais, segundo Barreto (2009), a grande contribuição era o aprofundamento temático dos textos em uma época política na qual a repressão e o silenciamento impunham uma abordagem superficial aos textos de caráter jornalístico. Foi exatamente durante o período de ditadura militar que o *Jornal do Brasil* conseguiu aumentar sua circulação, dado esse vínculo que estabeleceu com seus leitores pelo viés da cultura. Além disso, “tinham como principal mérito a capacidade de estabelecer um vínculo afetivo com os leitores, que dialogavam com os colunistas” (BARRETO, 2009, p. 103).

É importante lembrar que os jornais periódicos reservavam espaço para a Literatura muito antes da instauração dos suplementos culturais ou dos cadernos literários – basta lembrar a publicação de romances folhetins no final do século XIX, época na qual boa parte dos escritores de Literatura também escreviam textos jornalísticos. Entretanto, sair do rodapé e ganhar um espaço próprio (ainda que suplementar, com todas as implicações que o termo oferece) constituía um avanço. Destarte,

[...] antes de ser o lugar privilegiado da contemplação no espaço total circunscrito pela notícia, o suplemento literário passa a ser um divisor de águas dentro do jornal do ponto de vista profissional. Existem os jornalistas, existem os colaboradores. Aqueles recebem salário mensal, estes são dilettantes. Existem os leitores do jornal, existem os leitores do suplemento. Aqueles são multidão, estes são alguns amadores. (SANTIAGO, 1993, p. 14).

Para esclarecer a problemática relação do suplemento cultural ou literário com o jornal periódico vale ponderar acerca da situação do jornalismo no momento de emergência desse formato – uma época na qual a escrita jornalística encontrava uma nova atmosfera de criação, situando-se em uma região limítrofe com a Literatura e instaurando o debate sobre realidade e ficção. Essa modificação deveu-se ao *New Journalism* – um “estilo que leva ao máximo a mistura de história verídica e ritmo ficcional” (PIZA, 2004, p. 27), iniciado em 1960, nos Estados Unidos, com uma reportagem realizada por Truman Capote a partir de uma informação que poderia ter sido tratada como factual. Assim, “não foram apenas regras estilísticas que reverberaram grandes mudanças e provocaram a percepção, apesar de serem os aspectos mais aparentes. Todos os moldes do processo de apuração foram

desafiados com a proposta do Novo Jornalismo” (PAIXÃO & FERREIRA, 2014, p.14).

Contrariando as premissas da objetividade e da imparcialidade, consideradas na época fundamentais para o exercício do jornalismo, o *New Journalism* se deixava influenciar pela Literatura de ficção europeia do século XIX. Desse modo,

O movimento significou a retomada da saliência do jornalista, resgatando o nariz de cera, as adjetivações, a subjetividade, a perspectiva em primeira pessoa, as grandes histórias e, principalmente, justificando o nome assinado na matéria. A prática ganhou importância no momento histórico, em que a mistura de emoções, novos estilos de vida e experiência psicodélicas entravam em cena com a realidade da guerra do Vietnã, gerando movimentos radicais que buscavam mudanças no país. Uma época turbulenta que testemunhou mortes, mas também esperança, e a nova corrente jornalística acompanhava o momento através da reestruturação da linguagem. (PAIXÃO & FERREIRA, 2014, p. 15).

Vilas Boas, em artigo sobre Jornalismo Literário, tece considerações sobre o *New Journalism* e seus impactos na escrita, tendo em vista propor não um modo hermético de fazer texto, mas de incitar um processo de criação e uma atitude de empenho e disposição para encarar o ser humano (individual e coletivamente), construindo uma técnica narrativa impregnada de arte, de modo que a história contada não se esgotasse em si mesma. Para tanto, o autor lembra o modo de escrita dos propositores do *New Journalism*:

Inseriam diálogos – sim, com travessões e tudo. Faziam descrições minuciosas – de lugares, feições, objetos etc. Alternavam o foco narrativo: o narrador podia ser observador onipresente, testemunha e/ou participante dos acontecimentos. Além disso, podiam penetrar na mente dos seus personagens reais, reconstituir seus pensamentos, sentimentos e emoções com base em pesquisas e entrevistas verdadeiramente interativas. (VILAS BOAS, 2002, n.p.).

Como se vê, há nesse modo de escrita jornalística o resgate da autoria e da possibilidade de efetivar escolhas no ato da criação; ou seja, assume-se que, ao narrar o acontecido, o fato foi deixado para trás, tornando-se irrecuperável enquanto acontecimento, mas acessível via narração enquanto ponto de vista. Nesse processo de desconstrução, o *New Journalism* comprovou a existência da “criatividade informativa na esfera jornalística (especialmente em gêneros como o artigo de opinião, a crônica, a reportagem e a entrevista), possibilitando um impulso às formas de escrita literária que adotam a retórica do jornalismo” (BARRETO, 2009, p. 105).

No Brasil, como já referido, os tempos eram de ditadura militar e isso implicava, necessariamente, forte censura e repressão aos meios de comunicação sobre os quais se impunha o discurso governamental. Por esta razão, a palavra cultura passou a ser um hiperônimo das diversas manifestações artísticas e comportamentais,

assumindo um caráter de entretenimento. No âmbito do jornalismo, 1960 foi a década em que a segmentação do jornal passou efetivamente a ocorrer, embora em começos do século XX já se percebessem protótipos do que seriam os cadernos. Contudo, “a partir da década de 1960, o jornalismo especializado se apresenta em múltiplas formas e variações” (CARVALHO, 2007, n.p.) e uma vasta gama de jornais periódicos brasileiros passaram a apostar na segmentação e na edição de “Cadernos” ou “Suplementos” específicos. Nesse sentido,

[...] importa lembrar a qualidade de dois cadernos de cultura, como o Folha Ilustrada, da Folha de S. Paulo, e o Segundo Caderno, de O Globo. Foram citados esses dois por serem publicados no Rio de Janeiro, com circulação nacional, no caso de O Globo, e em São Paulo, no caso da Folha. Com isso, acabam sendo os mais lidos, obviamente atingindo maior número de leitores. Todavia, em outros estados brasileiros, tentativas (algumas bem sucedidas) de realizar jornalismo cultural de qualidade, a partir de bons suplementos de cultura, são realizadas, por equipes de qualidade, incluindo bons jornalistas e renomados escritores. (BARRETO, 2009, p. 107).

No que tange à segmentação dos jornais e editoração de “Cadernos” ou “Suplementos”, novamente vale lembrar do *Jornal do Brasil* que, no começo da década de 1970, instituiu um “Caderno” exclusivamente dedicado à Literatura. O Caderno *Livro* apresentava resenhas literárias e configurou-se como fomentador do estilo ensaístico, peculiar de seu sucessor – o Caderno “Idéias” (década de 1980). No “Idéias”, as temáticas relacionavam-se à arte e à Literatura e concedeu-se espaço para temas polêmicos, graças ao novo contexto político de abertura democrática, inspirando o debate de diversos temas. Em 1990, o “Caderno” se reestruturou, desdobrando-se no *Idéias/Livros* aos sábados e *Idéias/Ensaio* aos domingos. Entretanto, sobreviveram apenas por dois anos, devido a questões de ordem financeira. À medida que o século XXI se aproximava, cada vez menos espaço exclusivo para a Literatura era visto. De acordo com Piza,

Alguém poderia atribuir a ausência de teor literário nos jornais de hoje ao processo de modernização da linguagem jornalística promovido no Brasil desde os anos 60. O jornalismo nacional até então era retórico, verborrágico, personalista, apesar de trabalhos de síntese e clareza como os de Rubem Braga e Joel Silveira. Mas, inspirados na escola americana, os reformadores dos jornais nos anos 60 começaram a exigir uma abordagem mais objetiva, menos participante, concentrada em contar histórias sem editorializá-las. Até aí, ótimo. Mas nos anos 80 veio uma nova onda de “modernização”, que nos anos 90 consolidaria uma triste realidade: textos relatoriais, burocráticos, com pobreza de palavras e recursos, tanto mais tendenciosos quanto mais se pretendem “neutros”. (2004, p.134-5).

Os “Cadernos” ou “Suplementos” (culturais ou literários) foram se incorporando ao jornal *Alto Madeira* e ganhando contornos específicos, dependendo tanto dos recursos gráficos e composicionais disponíveis em cada época, como também da

própria concepção do caderno pela pessoa ou equipe responsável. Assim, houve uma flutuação inclusive no nome do “Suplemento”: “Página Literária” (coordenada por Elizabeth Costa e José Inácio Resch a partir de maio de 1969); “Suplemento Cultural” (Beth Costa, Geraldo Brasil e Sólon Emanoel a partir de junho de 1975); “AM Cultural” (Beth Costa e Sólon Emanoel, a partir de 07 de dezembro de 1975); “Cultural” (Beth Costa, a partir de 20 de novembro de 1977); “Estante de Cultura” (Associação dos Escritores de Rondônia – AER, a partir de 07 e 08 de janeiro de 1978); “Momento Lítero Cultural” (Jotatê e Jayme Ferreira a partir de 1986 e, a partir de 15 de agosto de 1991, José Ailton Ferreira “Bahia” e Selmo Vasconcellos. Em 16 de abril de 1999 o suplemento foi chamado de “Lítero Cultural”, coordenado por Selmo e “Bahia” e em julho de 2000, Selmo passou a coordenar a página “Lítero Cultural” e “Bahia” editou a página “Re-Criação”). Nas análises não serão considerados os cadernos em si, mas a temática desenvolvida nas produções. Foram considerados, de acordo com a orientação deste estudo, os textos que versavam sobre os eixos: o fazer literário e a construção do sujeito na/pela escrita e figurações identitárias nos suplementos culturais/literários do Jornal *Alto Madeira*.

5.2 Os Suplementos Literários no Jornal *Alto Madeira*

Em 15 de junho de 1975 foi publicado pela primeira vez o “Suplemento Cultural”, sob a organização de Beth Costa, Geraldo Brasil e Sólon Emanoel. O texto inaugural apresentava o título “de volta”, fazendo menção ao Caderno Literário anterior e sua existência breve, porém importante no contexto editorial e social. Segundo os editores, “há cerca de um lustro, inaugurava-se no *Alto Madeira* um suplemento de letras. Uma página, apenas, mas que muito significava em dimensão para um jornal de seis páginas. O grupo responsável pela essência do “suplemento” não ia, também, além de seis” (*ALTO MADEIRA*, 15/06/1975).

Os editores evidenciam algumas características gráficas e estilísticas assumidas pelo caderno anterior: “um periódico cujo material gráfico estava muito gasto, e que alguns poemas e artigos, entremeados de “pastéis”, provocava em seus autores certa irritação” (*ALTO MADEIRA*, 15/06/1975). Logo após essa crítica, porém, tratam de evidenciar a chamada “boa vontade do grupo e do Diretor Euro Tourinho que aceitava como ponto pacífico a tese de que seu jornal se orgulhava do

“Suplemento” e que nossa cidade possuía ambiência para a vida criadora” (*ALTO MADEIRA*, 15/06/1975).

Segundo os editores, durante o tempo de existência da Página Literária “seu pequeno público aceitava as suas poesias, que iam do passado “simbolista” às formas “concretas” e de “práxis”: dos seus artigos sobre Sartre, Camus e Guimarães Rosa, aos ensaios sobre música, teatro e massificação da cultura” (*ALTO MADEIRA*, 15/06/1975). Os editores correlacionam a publicação ao contexto cultural maior da época e relembram a fundação da escola de música *Santa Cecília*, o desejo por implantar o teatro e o aumento de conjuntos populares na cidade; tudo para afirmar que

Havia qualquer coisa bailando no ar, e que não era vagalume. Um sopro, uma brisa na atmosfera cálida, parada, asfixiante, no marasmo circundante, onde antes não se vislumbrava o menor vestígio de vida criadora, em quaisquer domínios da arte. A cidade reagia. O clima equatorial, típico, não podia mais servir de paradigma ou amostragem dos espíritos sequiosos de movimento, necessário ao ambiente de criação artística. Bastava que surgisse alguém, um pequeno grupo, e se faria alguma coisa que, a par de suas realizações, valesse como exemplo, incentivo, particularmente aos jovens que estudam e que já somavam, nessa época, aos milhares. (*ALTO MADEIRA*, 15/06/1975).

Nesse contexto descrito, o novo “Suplemento” aparece como promissor, pois estava envolto em uma atmosfera favorável. Finalizam o texto de apresentação apontando aos leitores a importância do caderno após período de silenciamento, bem como as perspectivas de futuro, almejando vida mais longa que o anterior, conforme pode ser visto a seguir:

Reaparece, caros leitores, o Suplemento Literário do “*Alto Madeira*”. Sinal dos tempos? Bom augúrio? Acreditamos que sim, após um silêncio que se prolongou por alguns anos. Poderá ainda transformar-se, no futuro, em um jornal de letras? Depende. Não apenas do novo grupo que aparece. Depende de muitos fatores. Pretendemos, por ora, congregar, despertar, influir, esperando que o seu futuro não seja tão efêmero como há um lustro. Que ele cresça, pois, e influa e difunda, e que a nossa cidade esteja pronta não apenas para recebê-lo, mas também para prestigiá-lo e ajudá-lo a crescer.” (*ALTO MADEIRA*, 15/06/1975).

Como se observa, por meio deste texto introdutório os editores do “Suplemento” estabelecem empatia com o público leitor, criando relações de aproximação entre o “Suplemento” anterior (e seus editores) e o novo (e aqueles que o produzem). Contudo, a apresentação não se fixa no passado, mas aponta a nova orientação, demarcando os tipos de conteúdo e de formas, as diretrizes e modos de pensamento dos editores, firmando um programa de atuação na sociedade. Ao mesmo tempo que pretendem dar seguimento ao trabalho da equipe anterior, dele querem se distanciar. Assim, ao longo das primeiras edições do “Suplemento AM Cultural” são observadas

tentativas de rompimento com formas já estabelecidas e ensaios de novas estéticas, formas e temas. Como exemplo, podem ser citadas publicações do pseudônimo “akika”, grafado com letras minúsculas, as quais procuram inovar tanto em termos formais como temáticos. Seguem os poemas:

PLASTIFICANDO (akika)	SINAL AMARELO (para você que me ouve e me entende)	MARTÍRIO DAS HORAS (akika)
PLAST(C)IDADE PLATICA(MENTE) PLAS(TI)CO NA IDADE DO PLÁSTICO ONDE A GENTE	Lilases os versos que fiz pra ti no desespero da cor vermelha que é PARADA	Martírio das horas liquefeito de orgasmo do latente desejo do martir que (sem hora) ora
(SIM)PLASTICAMENTE É UM BONECO PLASTIFICADO	Dos meus instintos desde que verde é o livre sinal que trago na alma e na testa	por uma senhora adúltera cujo útero inflamado (não opado) pega fogo.
	Ah... se eu fosse Deus e porque Deus não peca, viraria demônio pra te possuir!!! -akika-	

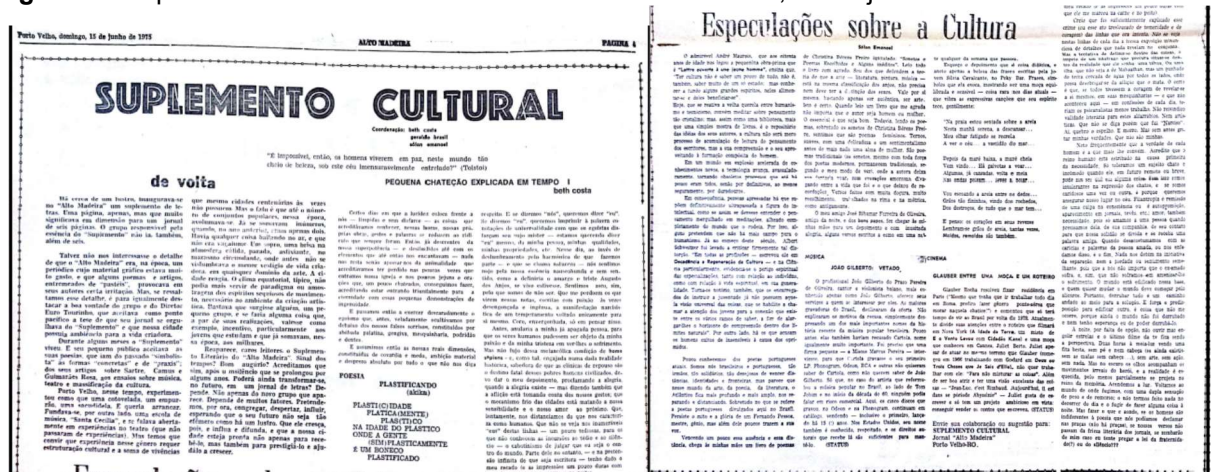
Na poesia publicada em 15 de junho de 1975, intitulada *Plastificando*, percebe-se indícios do concretismo, apesar de não haver motivação aparente para a disposição dos grafemas entre parênteses. Em *Sinal amarelo*, publicado em 20 de junho, percebe-se a presença da sinestesia como elemento construtor de significados e, em *Martírio das horas*, divulgado em 22 de junho, chama atenção o jogo sonoro, produzindo significados pelo deslizamento dos significantes – são exemplos os homônimos homófonos ‘sem hora’ e ‘senhora’.

Considerando tematicamente os textos, tem-se uma variação grande em relação aos textos da primeira metade do século XX. O homem, no contexto de produção destes poemas, vive em um ambiente no qual se evidenciam traços de modernização no ambiente cotidiano, no dia-a-dia, de modo que, no primeiro poema, a imagem construída corresponde a um boneco plastificado; no segundo, evidencia-se a ideia de liberdade (quebrando-se inclusive com os dogmas religiosos e convertendo a imagem de Deus em demônio, sem presença da ideia ou medo do pecado) e, no terceiro, a evidência conferida aos desejos carnis, em que o gozo e o adultério são tomados como premissas para a satisfação.

As edições do “AM Cultural” foram se definindo como um espaço múltiplo para a veiculação de textos literários (poesias e alguns contos) entremeados por textos variados (crônicas, comentários, textos de opinião, dentre outros) versando sobre os acontecimentos culturais da cidade de Porto Velho ou ainda críticas literárias, textos filosóficos ou sociológicos, comumente evidenciando alguma obra ou autor aclamado

pelos críticos nacionais ou internacionais da época. Boa parte das produções literárias divulgada apresentava a autoria dos próprios coordenadores do suplemento, a saber: Beth Costa, Geraldo Brasil e Sólón Emanuel. A seguir, apresenta-se a digitalização da primeira publicação do Suplemento Cultural, em 15 de junho de 1975:

Figura 7 - Suplemento Literário “AM Cultural”: Jornal *Alto Madeira*, 15 de junho de 1975.



Fonte: digitalização feita pela autora, original disponível na Biblioteca Francisco Meirelles.

Pouco mais de um mês após a publicação do primeiro número do “AM Cultural”, a equipe organizadora do Suplemento mostrava-se eufórica com o resultado do trabalho e, em 20 de julho de 1975, o sexto número do “Suplemento Cultural” ganhou contornos comemorativos, trazendo como abertura o texto intitulado “Edição Seis”, no qual além da comemoração também são apresentados os poemas dispostos ao longo da página, conforme pode ser visto a seguir:

EDIÇÃO SEIS

Sexta edição. Apenas seis números e já sentimos como nosso esforço não tem sido em vão - pois que a finalidade principal deste Suplemento Cultural é, antes de qualquer pretensão, congregar, incentivar e apoiar valores da cultura rondoniense -, queremos mostrar aos nossos leitores como gradativamente os frutos de nosso trabalho estão aparecendo. Nosso primeiro número (sem modestia) saiu muito bom, e foi elaborado exclusivamente pelos três coordenadores. Do segundo número em diante começaram a aparecer colaborações, dentre as quais destacamos as do Dr. Sérgio Leonardo Darwich. Nesta sexta edição, trazemos três sonetos: - O “SONETO Nº 2” e o “SONETO Nº 3” são do professor Geraldo Brasil, um dos coordenadores desta página e homem dotado de grande sensibilidade artístico-literária. Enquanto que “Mágoa de Palhaço” é do professor Bolívar Marcelino, um dos muitos valores de nossa cultura. Bolívar Marcelino de há muito consagrou-se perante o público rondoniano com seus versos, notadamente sonetos simbolistas.

Bolívar Marcelino opera uma crítica social por meio do poema *Mágoa de Palhaço*, crítica iniciada pela referência em latim *Castigat ridendo mores*, cuja tradução é “corrige os costumes sorrindo” e equivale ao entendimento da sátira

enquanto uma possibilidade de mudança de hábitos ou costumes – ao rir de algo considerado natural produz-se também a reflexão que pode levar às modificações de comportamento. Ademais, Marcelino usa de uma imagem paradoxal como título – a antítese *Mágoa de Palhaço*, conforme pode ser visto a seguir:

MAGOA DE PALHAÇO

“*Castigat ridendo mores*”

Bolívar Marcelino

Outra vez se repete o velho drama:
Pobre palhaço! - Vestes amarelas -
Pantufas de cetim - verdes barbelas
Seguram-no o chapéu que lhe deu fama...

Com risotas sutis, ao povo inflama,
E pula, e dança, a retorcer singelas
As mãos, o que disfarça nas farpelas,
Enquanto, louca platéia, a rir, o aclama!

E a larga boca em cores matizadas,
Repuxa e mexe, em bico arredondado,
Debaixo de vibrantes gargalhadas...

Mas no seu peito que infla e se dilata,
Uma dor surda, sua alma vai matando,
Sem que a platéia perceba o que lhe mata...

Como se depreende na leitura do poema, o palhaço de “vestes amarelas” e “verdes barbelas” corresponde alegoricamente ao brasileiro em sua representação como povo feliz e festeiro, apesar de todas as dores e infortúnios vivenciados. Considerado um poeta “notadamente simbolista”, Bolívar Marcelino possivelmente era conhecedor dos poemas de Cruz e Souza e dos símbolos nele contidos, do que advém a possibilidade de correlacionar *Mágoa de Palhaço* com *Acrobata da dor*, de Cruz e Souza. Como já visto, a estratégia de reutilização de outras produções, seja em termos formais ou temáticos, era frequentemente utilizada pelos escritores. Por sua vez, os sonetos de Geraldo Brasil, ambos sem título, trazem como tema a perda da mulher amada. No *Soneto nº 2* evidencia-se o sofrimento e a amargura sentidos, o passado reverbera na voz do poeta e o reencontro com a amada se dá apenas memorialisticamente, como se vê a seguir:

SONETO Nº 2

Certo dia passaste, a música dos passos
repercutindo grave em minha alma de fera.
Lembrei-me do que fôra aquela ansiosa espera
de alguém que, tendo o mar, desistiu dos teus
braços.

Passaste indiferente a tudo... aos embaraços
concebidos de sangue e espumas de quimera,
transformando o teu rosto em máscara de cera,
cobrindo as derradeiras sombras dos teus traços.

Hoje, se penso em ti, o meu corpo estremece.
Do passado, entretanto, é que a memória tece
a trama desse amor infecundo e maldito.

Simboliza a dor, a inocência, o pecado,
a transfiguração de um monstro acorrentado
ao silêncio, na mágoa - à euforia, no grito.

Por outro lado, no *Soneto nº 3* o encontro com a mulher ocorre como se fosse uma miragem, uma alucinação por resultado da fadiga. Embora fale de um encontro no qual ambos estavam comovidos e se abraçaram, o eu da enunciação mostra-se incrédulo na continuidade do relacionamento, ao mesmo tempo em que duvida da

possibilidade de esquecer a mulher amada. Veja-se o poema:

SONETO Nº 3

Ontem voltaste, morta de cansaço
e transpuseste o umbral da porta antiga.
Em meu abraço soluçaste, amiga,
e eu fiquei comovido em teu abraço.

Caminhamos calados, passo a passo,
entre as sombras do amor que a noite abriga.
Tu com os olhos manchados de fadiga,
Eu, com meus olhos cheios de embaraço.

Ainda partirás? – disse – entretanto
desde que superemos a pungente
visão primeira, que amargura tanto,
Poderemos seguir rumos diversos,
Tu, meu amor, fugindo eternamente,
Eu, prisioneiro eterno dos meus versos.

Como estes, vários poemas apresentam temática semelhante, entretanto, dado o enfoque, não serão observados neste estudo, bastando menção às publicações. Também não receberão enlevo as traduções de poemas, a exemplo da feita por Joel Quaresma de Moura e Sérgio Leonardo Darwich para o *Poema XX*, de Neruda, precedida da seguinte explicação:

Ao traduzirmos o Poema XX de Neruda constante do livro Vinte Poemas de Amor Y Una Canción desesperada, não pretendemos, senão, conservar-lhe a beleza das imagens e a sua forma poética dentro do nosso linguajar vernáculo.

Sabemos da responsabilidade que assumimos ao traduzir NERUDA. Entretanto, fizê-mo-lo da melhor forma possível, tendo em consideração a grandeza do poeta como as nossas próprias limitações. ("Suplemento Cultural", número 07, 27/07/1975).

Assim como na primeira metade do século XX, os textos apresentam um sujeito da enunciação falando de si, procurando retratar o "eu". Porém, se antes se evidenciava a tentativa da unidade, da identidade, o que se vê nas produções pós 1970 é a multiplicidade, a indefinição, o sujeito fragmentado, difuso e aceitando essa condição como inerente à existência humana. Como exemplo, segue o poema *Quem sou?*, publicado em 12 e 13 de junho de 1977:

Quem Sou?
Quem sou?
Não sei.
Se me procuro
Não me encontro;
Se me analiso,
Não chego a nenhuma conclusão.

Não sei se sou alegre,
Nem tampouco triste
Se sou o lado bom,
Que na vida existe
Ou
Se sou apenas
Um ser comum
Que no mundo vive.

Sou o desabrochar
Das flores
Nas manhãs do dia-a-dia
Sou a dor de não
Saber quem sou.
Sou a sorte dos
Dias que vivo,
Sou a felicidade
De ter nascido;
Ou
- Quem sabe?..
A tristeza de
Quem terá morrido...

(Luiz Mateus)

Outro fator a ser considerado diz respeito ao período de ditadura militar iniciado

em 1964 e encerrado apenas em 1985, o qual ficou conhecido pela forte censura e repressão impostas aos meios de comunicação e às manifestações artísticas em geral. A saída encontrada pelos artistas para burlar a censura, e assim usar a arte como instrumento de denúncia, foi encontrada no trabalho com a linguagem, em especial, fazendo uso de recursos como a metáfora e a metonímia. A fim de materializar os discursos que eram silenciados pela censura, os artistas usavam estratégias, tais como a elaboração de fábulas ou de construção de historietas aparentemente infantis. Um exemplo deste tipo de texto é a *Epístola sobre o rei e o jardineiro*, produzido por João de Jesus Paes de Loureiro⁵⁵ e publicado em 24 de agosto de 1975, conforme pode ser visto abaixo:

EPÍSTOLA SOBRE O REI E O JARDINEIRO

Certa vez,
num país de sol,
o Rei tentou proibir
que se plantassem flores
e que os pássaros cantassem.

(E como o Rei era todo poderoso,
centenas de cumpridores de ordens,
que viviam sempre dizendo: sim senhor!
usaram pressa em
executar.....
o dito).

Não fora, apenas, o iato
de ser ingênuo proibir plantar-se flores
e aos pássaros cantar,
O Rei – o todo poderoso –
determinou o encarceramento
dos jardineiros desobedientes.
E mais nenhuma rosa se fez...
Morreram tantos beija-flores
nesse país de sol,
que houve um crepúsculo ao meio dia
só de pássaros agonizantes...

Porém, cada pássaro que tombava,
como folhas
de um outono de penas,
guardava no bico
silenciado
algumas sobras de pólen,
ou sementes,
de algumas outras flores
e outros beijos.

Assim, de cada pássaro enterrado
uma roseira crescia
e pouco tempo depois
abria em seus galhos,
como um pássaro de pétalas,
o cântico das Rosas...

O rei,
coroadado com a fúria dos tiranos,
submeteu o jardineiro
ao mais severo processo que se tem notícia
nesse país de sol:

- Jardineiro,
de que vivem as flores?
- De perfumes e cuidados...
- Jardineiro,
quem plantou essas flores?
- Os pássaros,
que vivendo delas,
plantaram-se roseiras
e quando mortos,
foram sementes sonoras de outras rosas

E o Rei percebeu que havia alguma coisa
que ele não podia fazer
e se tornou tirano, porque se viu mais fraco.
Compreendeu que podia esmagar o homem
não a sua obra.

Ordenou, novamente, encarcerasse o jardineiro,
que poderia ter plantado aquelas flores...
E nem percebia que nos campos de seu reino
começava a ser verdade a primavera.

A Literatura infanto juvenil cresceu exponencialmente no período ditatorial e muitos autores, hoje consagrados, começaram a escrever naquele momento. Isso ocorreu dado o menor controle da censura sobre os textos direcionados ao público

⁵⁵ Escritor, poeta e professor universitário em Belém, Pará.

infante. Nesse sentido, muitos escritores passaram a produzir a partir deste lugar, recorrendo a símbolos e metáforas. Embora a *Epístola sobre o rei e o jardineiro* não seja uma poesia infantil, usa de elementos que a aproximam desse universo, a começar pelo “Certa vez”, correspondente ao clássico “Era uma vez”, e passando pelas figuras do jardineiro (o camponês das histórias infantis) e do rei (presente, direta ou indiretamente, nos contos de fadas) – as quais correspondem ao homem do povo, em especial aquele que opera na resistência – a saber, o artista – e a do governo, em especial a figura do presidente imposto – o ditador.

Outra característica evidenciada nas publicações dos “Cadernos” está relacionada à percepção da efemeridade do tempo, da vida, da juventude. Aliada a esta consciência da fugacidade há o estranhamento do corpo que se habita, o desencanto existencial, o repúdio aos dogmas e moralidades impostas socialmente. Como exemplo, apresenta-se a seguir o poema *Delírio*, publicado por Beth Costa (grafado com as iniciais em minúsculas ao final do poema), em 03 de agosto de 1975.

DELÍRIO

A vida envelheceu nos meus cabelos
que ainda são castanhos como a juventude que
perdi
nas imaginárias bordas ensebadas dos balcões
e nos copos onde eu gritava, ébria, a força maior
dos ideais;
e onde eu desfilava em série o amor dos homens
e a loucura das paixões.
Eu me rio de mim e todos se riem de si mesmos,
como a turba que agora escarnece dessa velhice
precoce
e zomba das coisas que eu considerava santas
na inocência dos verdes anos que
amadureceram no meu gesto amargo
de quem não desiste da vida
porque está cansado de viver inutilmente.
Não quero atravessar a rua, porque o outro lado
é como este;
perdão, se falo como uma pessoa empunhando
a covardia
com a vontade mais forte de desistir da luta

e saber que a trégua significa o medo
e a solidão das horas que desaparecem com a
eternidade.
Não, não quero não!
que os amigos brindem a felicidade que não me
pertence
e que me foi dada pela bondade que não é deles
- e nem de coisa alguma
porque não é própria dos amigos nem de nada.
Sinto a vida como um pão que me chegasse
para a fome que não sinto.
Como um bêbado que se envergonha de sua
queda em plena rua
eu não me arrependo de ser velha no vigor
da juventude que em mim foi como o sorriso
das mulheres que se oferecem por dinheiro
e pela estupidez que as faça conceber o amor
como se lança à treva um filho que só foi luz no
pensamento.
A alegria desse brinde é uma farsa!
luzes na ribalta, e mais luz no meu delírio!
- beth costa

Em *Delírio*, o sujeito da enunciação mostra-se imerso na problemática existencial, demonstrando ceticismo e visão desencantada das coisas, do mundo e de si mesmo. Entretanto, mesmo com todo o desencantamento, não se pretende a morte, pois “o outro lado é como este”. Diante da falibilidade da vida e da percepção da maneira como a sociedade se comporta e falseia a felicidade o eu da enunciação afirma “eu me rio de mim e todos se riem de si mesmos”, embora perceba tratar-se de risos distintos quando nega a oferta de brindar à vida: “Não, não quero não! / que os

amigos brindem a felicidade que não me pertence” e mais adiante reforça: “A alegria deste brinde é uma farsa!”.

Apesar de toda a amargura, o sujeito da enunciação não se arrepende “de ser velha no vigor da juventude”, mostrando que o envelhecimento não reside no corpo físico, no qual os cabelos “ainda são castanhos”, mas no amadurecimento concedido pelo “gesto amargo de quem não desiste da vida porque está cansado de viver inutilmente”. “Como a turba que agora escarnece dessa velhice precoce”, o sujeito da enunciação experimenta a descrença e dúvida das antigas certezas, ficando preso em uma atmosfera desoladora e crítica, a qual denomina ‘delírio’.

De acordo com Figueiredo & Noronha, “no mundo contemporâneo, fala-se, cada vez mais, de identidades plurais, ou, ainda, de identificações, que teriam o caráter provisório porque em constante devir” (2005, p. 189). Nesse sentido, *Delírio* corresponde a um espaço de indagação existencial de um sujeito que percebe a provisoriedade das certezas, crenças, teorias, identidades. Ao questionar a si, o eu da enunciação também põe em xeque todo o leque de certezas ao qual foi exposto ao longo de sua vida. Como este poema, outros mais ao longo dos anos se ocuparão de abordar as identidades contraditórias, “continuamente deslocadas, em função de elementos nacionais, culturais, de gênero, de classe social, de posição política e religiosa, enfim, das várias identificações que formam o sujeito mosaico de nossa era” (FIGUEIREDO & NORONHA, 2005, p. 191).

Em texto publicado no dia 10 de agosto de 1975, Geraldo Brasil exalta a chegada de um suplemento literário, pertencente ao periódico *O Guaporé*. Fazendo uma leitura desse cenário no qual os suplementos despontam, Geraldo Brasil também retoma nomes que contribuíram para essa história e chega a sugerir a criação de uma seção de crítica às produções publicadas pelos jornais periódicos locais. Essa seção seria chamada de *Através dos suplementos*, título também conferido ao texto publicado naquela ocasião por Brasil, conforme pode ser visto a seguir:

“ATRAVÉS DOS SUPLEMENTOS”

Geraldo Brasil

O aparecimento de mais uma página dedicada às letras, agora em O GUAPORÉ, comprova o que dissemos por ocasião da apresentação do nosso primeiro número: Porto Velho adquire, já condições objetivas para que se faça um esforço maior de entrelaçamento cultural, vivência criativa e difusão das artes.

Quando, em 1970, intentamos alguns ensaios nesses domínios, sabíamos que a cultura, olhada indiferentemente pelo poder público em nosso meio, bem que merecia um esforço duplo daqueles que tinham alguma coisa para dizer. Certas publicações literárias surgiam, aqui e ali, amadoristicamente publicadas em números esparsos na imprensa local. E quase tudo no domínio da crônica e do comentário. Ruy Cidade, Ary de Macêdo, Fouad Darwich, Ary Pinheiro, Esron

Menezes, Lindomar Soares, Nelson Castro, Ciro Pinheiro e o próprio diretor desse matutino, Euro Tourinho, entre outros, eram nomes que contribuía então, desta ou daquela maneira, para dar aos jornais uma tonalidade de escalas menos inteiras. Mas tudo isso, salvo excessão, aparecia, como dissemos, de forma amadorística, e nem se falava em congregar essa gente para um trabalho mais profundo, coeso e disciplinado. O pensamento generalizado era o de que Porto Velho só consumiria mesmo era crônica social. Foi quando surgiu a primeira página literária no *ALTO MADEIRA*, de efêmera vida, onde se destacava a coordenação e colaboração de Beth Costa, José Inácio Resek e o autor destas linhas.

Ainda neste mesmo ano trabalhávamos intensamente em tudo o que dizia respeito à fundação de uma Escola de Piano, SANTA CECÍLIA, ao lado das professoras Edna Amora, Luzanira Eduardo Lins. Maria Izabel Campos Verde e o professor Enos Eduardo Lins. A Escola teve apresentação solene no salão do Bancrêvea Clube, precedida de intensa cobertura da imprensa, presentes as autoridades locais e centenas de pessoas interessadas. Foi uma festa marcante esta da instalação da Escola, seguindo-se um recital quando a professora Edna Amora executou com muita sensibilidade a Sonata opus 27 de Beethoven, e as professoras Maria Izabel Campos Verde e Luzanira Eduardo Lins interpretaram com muita personalidade números de Chopin e Ravel. A “Santa Cecília” funcionou com aquelas três professoras, mais uma auxiliar, a Eudézia, moça de muito talento, e nós que tivemos a honra do cargo de Diretor de Curso, até quando foi encampada pelo governo do território... e morreu.

Com a dispersão dos grupos (quase todos os integrantes viajaram), essas experiências deixariam apenas a força emanada de uma ideia, a semente que jamais deixaria de germinar, inclusive a do Teatro local, que nos custou esforços sobre-humanos, e a tentativa de fundação do Clube do Livro.

A tudo isso estamos voltando. Mas é estranho como certos empreendimentos, até mesmo depois de consolidados, nem chamam as atenções públicas para aqueles que, pioneiros, legaram grandes parcelas de esforço, abnegação, idealismo para a feitura de suas pedras fundamentais.

Há mais de dois meses reencetamos uma experiência: o SUPLEMENTO CULTURAL. Mesmo jornal: *ALTO MADEIRA* que, mais uma vez oferece suas colunas para a experiência mais séria, no terrenos das letras, jamais realizada no Território. E desta vez parece-nos que a coisa vai mesmo. A receptividade vem aumentando sempre. Somam-se a mais de dez os nossos colaboradores. Já pensamos, outrossim, em congregar os interessados para nova tentativa de teatro e vamos, ainda este mês, transformar o Suplemento em TABLOIDE. E, em meio a todo este entusiasmo, não foi sem o mais vivo sentimento de fraternidade que vimos O GUAPORÉ iniciar a sua página literária. Também O RIO BRANCO, do vizinho Estado do Acre, consoante palestra que mantivemos com o jornalista J. Leite, estreiará ainda este mês.

Sentimonos, deveras, entusiasmados e, com os nosso parabéns à equipe coordenadora e à própria direção de O GUAPORÉ, esperamos que todos os jornais de Porto Velho contem, aos domingos, com sua página dedicada à cultura. E é tanta a nossa confiança que até já programamos, para breve, uma secção subordinada ao título “Através dos Suplementos”, em que serão criticadas as produções literárias que apareçam nos periódicos locais.

Não temos dúvida de que este é um dos maiores serviços que a imprensa do Território prestaria à comunidade, realização de alto significado social que Rondônia e o Acre já vinham esperando daqueles que têm alguma responsabilidade pessoal perante a cultura.

A par com esses empreendimentos, nossa capital está a exigir o nascimento de um Clube Literário, do Teatro Estudantil (com vistas à Secretaria de Educação e Cultura), e nem atinamos por que o território ainda não conta com uma Academia Rondoniense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico. Lembremo-nos de que desde 1937, existe no Acre Academia de Letras (reestruturada em 1967) e Instituto Histórico e Geográfico. Por que Rondônia não os possui em 1975?... A idéia está lançada. Que pertença à categoria das “idéias” de Foullié.

Na edição comemorativa de dois anos do “Suplemento AM Cultural”, ocorrida nas datas de 03 e 04 de julho de 1977, os editores ressaltam as dificuldades em manter a página e os riscos constantes de ela deixar de ser publicada. Riscos estes relativos às questões financeiras (publicações culturais e literárias não se custeiam), mas também relativos ao parco público leitor. Segundo os editores: “Faz dois anos ressurgimos com um “Suplemento Cultural” no *ALTO MADEIRA* – sexagenário da

imprensa rondoniana. Muita garra e muita boa vontade têm sido a tônica para que a página não deixe de existir, pois a falta de emulação tem, não raras vezes, tentado o seu desaparecimento” (ALTO MADEIRA, 03 e 04 de julho de 1977).

Entretanto, o que chama mais a atenção no texto alusivo aos dois anos são as palavras escolhidas para falar das dificuldades e seus enfrentamentos pelos editores. O trecho começa referindo-se a uma “cidade totalmente alienígena” (Porto Velho), na qual os movimentos culturais não passariam de vislumbres. ‘Alienígena’ neste contexto refere-se ao termo ‘alheia’; contudo, esse deslize no nível do significante produz uma profunda modificação no significado do enunciado. Ser “totalmente alienígena” equivale a ser estranha e, possivelmente, inferior. Segue o trecho:

Numa cidade totalmente alienígena, onde os movimentos culturais não passam de meros vislumbres, morrendo quase sempre no seu nascedouro, um grupo formado por uma rondoniana da gema, um mineiro e um carioca, vem publicando todo domingo seu AM CULTURAL, que agora, ante a atuação de um punhado de jovens, vizinhos nossos, todos na faixa de dezoito a vinte e poucos anos, mesmo sentindo as agruras de nosso clima equatorial, essa atmosfera cálida, asfixiante, esse marasmo, essa madorra que paira nos dias amazônicos, não sabe ficar de braços cruzados e, à exemplo do VARADOURO – um jornal que pode perfeitamente perfilar-se aos melhores do País, vem varando fronteiras, levando seu recado de gente amante de sua terra, de gente de garra, que na guerra, na luta do cotidiano, na criança faminta, na dor da miséria, no seringal seringado, no couro, da fera, pingente, feito gente, faz do práxis, do concreto, cria formas, na pedra, na cal, no cimento, toma o cinzol, se transforma no próprio Deus e, ante tanta desgraça, vai fazendo sua tecitura, costurando, construindo um mundo feito de poesia e de amor. E é a esse povo, a essa gente em cujas veias corre o sangue da luta, da coragem e do amor, que nós, do AM-CULTURAL, dedicamos esta edição numa homenagem ao CENTENÁRIO DA IMIGRAÇÃO NORDESTINA nas terras conquistadas por Plácido de Castro. (ALTO MADEIRA, 03 e 04 de julho de 1977).

Como se observa, mesmo quando se procura exaltar a identidade rondoniana, ocorre um deslizamento a outras subjetividades: uma das editoras se diz “rondoniana da gema” – uma expressão inadequada, pois “da gema’ corresponde a uma forma popular de denominar cariocas descendentes de pais também cariocas, o que os definiria como “cariocas desde antes do nascimento”. Outro ponto interessante ocorre quando os editores exaltam a participação de um grupo de jovens no cenário cultural rondoniense, os quais enfrentam “as agruras de nosso clima equatorial, essa atmosfera cálida, asfixiante, esse marasmo, essa madorra que paira nos dias amazônicos”. A descrição climática acaba promovendo a emergência de uma imagem de preguiça, de ócio ou até mesmo de vadiagem – correspondentes aos estereótipos recorrentes sobre os brasileiros em geral, e, sobretudo, sobre os nordestinos ou nortistas. Isso entra em conflito com aquilo que os editores dizem querer homenagear

na edição do “AM Cultural”: o “centenário da imigração nordestina nas terras conquistadas por Plácido de Castro”.

Outro dado interessante está na referência feita a Plácido de Castro, militar líder da Revolução Acreana. Naquela época de conflitos e confrontos pela posse do território do Acre, Plácido de Castro liderou uma revolução com mais de 30 mil homens que enfrentaram tropas bolivianas e se tornou o presidente do “Estado Independente do Acre”, mais tarde incorporado ao Brasil, por meio do Tratado de Petrópolis.

5.3 O fazer literário e a construção do sujeito na/pela escrita

Uma constante nas produções apresentadas nos Suplementos é a reflexão metapoética, ou metalinguagem, a qual evidencia o próprio fazer poético como tema. Diversos textos problematizam o ofício de escritor, os modos de escrita, o sujeito escrevente, o cerne da linguagem poética. No poema *O poeta às vezes mente*, publicado por João Gouvêia em 19 de outubro de 1975, além da reflexão metapoética percebe-se uma clara intertextualidade com o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa e *José*, de Carlos Drummond de Andrade, conforme pode ser visualizado a seguir:

O poeta às vezes mente
 JOSÉ, eu te digo agora:
 O Poeta as vezes mente,
 - coração apaixonado,
 o que escreve não sente -
 porque é tudo acabado.
 E tenta reconstruir
 algo que não existiu,
 e procura usufruir
 o que à mente partiu...
 Não pode reconstruir
 e não consegue usufruir

JOSÉ, então, que fazer?
 Mentir? - Tu dizes que não.
 Eu não, eu digo que sim.
 Verdade? - Eu digo que não.
 Tu não, tu dizes que sim.
 Mas eu não sei... não sei.
 E chego até concordar
 com o que longe vai;
 A tua inspiração: SULEMA!
 - Verdade? Eu digo que não,
 por que mentir é o meu tema.

Seguindo esse procedimento de “deglutição” de textos, outro caso a ser evidenciado é o poema *Antropofagia*, de A. Rosenberg, publicado na edição relativa aos dias seis e sete de março de 1977. O título remete diretamente ao poeta Oswald de Andrade, ao “Manifesto Antropofágico” e ao Movimento Modernista. Quanto ao conteúdo, o eu da enunciação apresenta-se como o alimento das palavras e poemas, de modo a ser não um poeta, mas um criador de bichos. Da mesma forma, esclarece que os temas que lhe interessam não são os românticos ou bucólicos, mas aqueles

advindos da cidade e suas mazelas, das fraquezas dos homens que, ao se colocarem como semideuses, devoram-se e causam suas próprias ruínas. Veja-se o poema:

Antropofagia

Sou magro mesmo,
cada poema que escrevo
me devora meio quilo.

Sou magro mesmo,
tragicômico,
como um filme mudo
de **Charles Chaplin**

Na maioria das vezes
caio,
só raramente cavalgo
meu cavalo ferido
e luto
com dragões invisíveis.

Não me chamem poeta.
Chamem-me antes criador,
criador de bichos:
cada poema que escrevo é um bicho
que me estilhaça a alma,
que me devora a carne.
Sou magro mesmo.

A lua não me diz respeito
e as estrelas muito menos.

A mim interessa
as luzes da cidade
e o que sobre elas acontecem
A mim interessa
os homens e suas quedas,
os homens e suas quedas,
condições de semideuses
antropófagos.

A lua não me diz respeito
e as estrelas muito menos!

A mim interessa

a visão real do mundo:
Deus e o Diabo (soltos)
fazendo mil e uma estrepolias
nas almas dos homens
e o planeta apodrecendo
como uma maçã bichada

Além disso, estabelece relações de intertextualidade com os filmes mudos de Charles Chaplin (de modo a propor uma correlação entre a imagem do ator e a do sujeito da enunciação) e com o simbolismo bíblico – a imagem da maçã é projetada sobre o mundo, considerado um fruto putrefato – tomado em um aspecto irônico: Deus e o diabo ambos soltos no mundo fazendo suas “estripulias” nas almas e causando o apodrecimento do mundo.

Em 14 de dezembro de 1975, Beth Costa publica o poema *Ensaio número 8*, como se vê a seguir:

Ensaio número 8

Dentro de minha desnaturação
posso dizer que sou o
poeta da iluminação
oval
perpendicular
luz repentina
feita de penugem
porque foi aqui
foi aqui, meus senhores,
que vi a morte pela primeira vez
e fiz uma viagem nas asas do arco-íris
— esta foi a indecisão, o enleio,
o gesto de ficar.
Por isso os meus medos são reais:
é difícil traduzir o gesto

do lavrador sulcando a terra
numa luta desigual
ombro a ombro
com o desinteresse
e com a ambição...
Posso dizer,
ainda,
que sou mimética
— inafirmação existencial —
cor de luz em diluição,
sou
enfim
a própria desilusão
que se solta
na dinâmica das cores
da era cibernética
chamada poluição...

No poema, o sujeito da enunciação aponta a escritura como processo de nascimento e morte. Assim, ao mesmo tempo em que escrevendo se constitui sujeito de seu discurso, pois “o trabalho simbólico do discurso está na base da produção humana” (ORLANDI, 2012, p. 15), também experimenta a morte, pois o exercício do símbolo produz um desligamento pelo qual “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58). Esse processo é denominado pelo sujeito da enunciação de “inafirmação existencial”,

O processo de “desnaturação” descrito pelo sujeito da enunciação corresponde ao apagamento do poeta enquanto sujeito físico para que possa advir o sujeito da escrita, emergindo da morte – representada simbolicamente no poema pela imagem do arco íris. A escrita instaura, assim, um “gesto de ficar” – a permanência no registro escrito e toda a dificuldade de capturar os instantes e deles reter a essência. Diante desse paradoxo entre a vida e a morte, o sujeito apresenta-se como uma mimese, sinalizando a distância entre o escrito e o real, da própria experiência de vida enquanto desilusão.

O poema encerra com a figura da multiplicidade das cores da era cibernética da poluição. Essa crítica sobre o processo de modernização e suas implicações aparece em outro poema da mesma autora: *Versos Pétreos*, publicado em quatro de novembro de 1976. Em *Versos Pétreos*, outra vez se evidencia o processo de produção textual e construção do próprio poeta enquanto um ser de linguagem. Eis o poema:

Versos Pétreos

Eis um poema sutil
feito de pedra e cal
talhado com minha própria
mão
parado no endurecimento dos
corpos
como nas construções
humanas
versos pétreos

Disfarçados
mudos

sem melodia
sem canção
— Quem não viu
a ave de rapina
bico de aço
levando o coração do homem
que sorria sem saber de que?
Você viu?
Então não diga nada.

Em *Versos Pétreos*, o poema é apresentado como um objeto de existência concreta, talhado com a mão do poeta e, portanto, como resultado de trabalho. Também se estabelece uma comparação entre o poema e os homens trabalhadores de construções, caracterizando ambos como disfarçados, mudos, sem melodia e canção. Assim, se os corpos encontram-se endurecidos, os poemas que são resultado de construções humanas estão igualmente petrificados e, neste ponto, a crítica ao

processo de modernização se estabelece: a ave de rapina com bico de aço representa o progresso, por sua vez o coração do homem corresponde às emoções e sensibilidades. Destarte, o sujeito da enunciação chama atenção sobre o comportamento apático do homem “que sorria sem saber de que” e do silenciamento dos que se calam diante das mazelas (“Você viu? Então não diga nada.”).

Com a temática da desilusão, Beth Costa também publicou *Quando o poeta seca*, em três e quatro de outubro de 1976, transcrito a seguir:

Quando o Poeta Seca

As rimas secaram em minhas mãos...
 porque de argila e cal
 eram feitos os versos brancos, soltos,
 com que eu procurava iludir a vida,
 embora soubesse que na pedra
 alguém pode talhar um poema de amor...
 Meus olhos pararam diante do movimento
 do tempo
 — perdido —
 porque viram na transmutação dos

Instantes

um rosto cansado,
 — sofrido —
 muito amargo,
 — e os meus braços desfaleceram
 ante a luta do ideal
 — vencido —
 porque as folhas caíram
 mas nenhuma as quis levar...
 e elas
 — coitadas —
 repousaram no próprio pó...

Uma vez mais o poema apresenta-se como objeto artesanal, manipulado pelas mãos do poeta que dá forma à matéria bruta. De acordo com o sujeito da enunciação, os versos serviam de ilusão até o momento de percepção do tempo enquanto fugaz e dos instantes efêmeros da vida – momento de desilusão em que o cansaço toma conta do corpo e este já não consegue mais manusear os materiais para compor poemas, de sorte que as palavras “repousaram no próprio pó”. Do mesmo modo em *Faiscador*, publicado nos dias primeiro e dois de agosto de 1976, Núlio Azi retrata o processo de composição dos poemas, também reportando a um trabalho artesanal, de lapidação de uma matéria bruta.

Assim como outros textos, em *Faiscador* o sujeito da enunciação aproxima a escrita e seus modos de organização e ordenamento ao processo de constituição do sujeito, neste caso retratando a escrita como uma ação de preenchimento da vida e, simultaneamente, de ordenamento das ideias tempestuosas e atribuladas que o sufocam.

Esse reordenamento das ideias promove o assassinato do sujeito, pois se transforma em outro ser a partir do momento em que a escrita o transforma. O eu da enunciação evidencia a constância das mortes e renascimentos, a partir da construção de um ciclo que se alimenta do processo de “vasculhar, catar, juntar, escolher, moldar, polir, afinar, ordenar” as palavras. Segue o poema:

Faiscador

Vasculhar,
catar,
juntar,
escolher,
moldar,
polir,
afinar,
pôr em ordem
passo eu,
vasculhador,
catador,
juntador,
escolhedor,
moldador,
polidor,
afinador,
ordenador
— partícula algoz —,
na tentativa constante
de preencher,
assim, os meus minutos
das minhas horas
dos meus dias
com esta faina
que me atira
ao esquecimento
do cotidiano
e bem
me recompõe
as idéias
atribuladas,
tempestuosas
que me agriem
que me sufocam
que me tornam
uma ovelha,

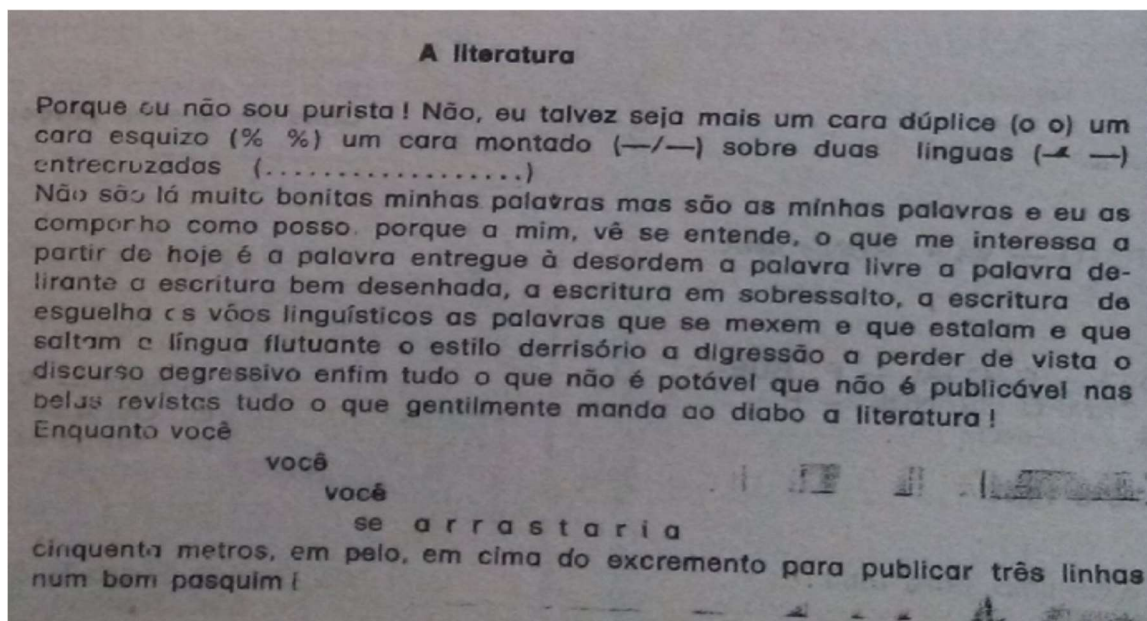
Um assassinado,
e,
assim,
não espero muito para,
indisfarçadamente,
esbarrar na mesa
do labor
e desmontar
o minucioso trabalho
que me tomou
dias,
meses,
anos,
empós
inesperado acontecimento
(aqui,
intimamente,
sorrio),
outra vez
me armo
(courage,
elmo
ginete)
para
paciente,
recomeçar,
e me transformo
num sóbrio,
simples
vasculhador,
catador,
juntador,
escolhedor,
moldador,
polidor,
afinador,
ordenador
(de palavras).

Vale ressaltar que o poema inicia evocando os verbos correspondentes às ações exercidas pelo sujeito sobre a linguagem e encerra com os substantivos que nomeiam praticante das ações indicadas no princípio do poema, fazendo o texto dobrar-se sobre si próprio infinitamente e evidenciando a relação íntima entre a constituição do ser e da escrita. Ademais, deve-se levar em conta a escolha do substantivo “faiscador” para ser o título do poema, retratando o poeta como um lançador de faísca sobre a linguagem, de modo que o resultado final corresponde mais ao domínio da linguagem que ao do sujeito, um simples “faiscador” a espera da consumação do fogo (o poema).

Ainda na discussão metapoética, Raymond Federman publicou na edição dos dias nove e dez de maio de 1976 um texto intitulado *A Literatura*, no qual critica textos

puristas ou apegados a formas fixas (como o soneto, amplamente utilizado pelos poetas da época). Devido à peculiaridade gráfica, segue abaixo a reprodução em imagem do texto de Federman:

Figura 8 – Texto *A literatura*, de Raymond Federman



Fonte: digitalização feita pela autora, original disponível na Biblioteca Francisco Meirelles.

Em termos de conteúdo, vale observar que, concomitante à discussão sobre o modo de utilização das palavras, o poeta também promove a reflexão sobre sua própria condição enquanto sujeito: “eu talvez seja mais um cara dúplice (o o) um cara esquisito (% %) um cara montado (- / -) sobre duas línguas entrecruzadas (.....)”. Ao problematizar a constituição de si enquanto um sujeito dúplice, esquisito e montado sobre duas línguas entrecruzadas, Federman promove uma intertextualidade com as discussões da psicanálise lacaniana daquela época, em especial sobre o que ficou conhecido por *Lalangue*.

O sistema estruturado e regido por leis fonológicas e morfossintáticas (a língua, conforme definição de Saussure e sucessores) constantemente entra em confronto com o que lhe escapa ou faz falta (*lalangue*, conforme Lacan e sucessores), haja vista que não existe o real da língua, mas modos diversos de retratar esse real. De acordo com Jungk “a língua é a relação imaginário-simbólica que tentamos, e mesmo que necessitamos estabelecer, originariamente, através da língua materna, com o real que nos cerca e que nos escapa.” (2013, p. 132). A *lalangue* corresponderia ao ato de “lalação”, a exemplo da fala proferida pelas crianças antes do domínio efetivo do código linguístico determinado – em suas vozes ricocheteiam significados dispersos e desconexos de significantes. Ao enunciar “Não são lá muito bonitas as minhas

palavras mas são minhas palavras”, Federman demonstra o desejo de criação, de fundação de sentidos. Nesse sentido,

[...] as palavras nascem motivadas por esse desejo de identidade de percepção. Ou seja, o sujeito, embora seja servo da língua por estar condicionado por essa estrutura que o precede, tem a liberdade, se não total, ao menos enquanto possibilidade, de construir sua mensagem criativamente, impactando essa estrutura na qual está inserido. (JUNGK, 2013, p. 134).

Em uma tentativa de exercício dessa liberdade, Federman, ao mesmo tempo em que reclama uma língua sem restrições, também procura na própria escrita promover uma contravenção ao sistema (deixando de usar pontuações, dando uma ideia de fluxo intermitente ou abusando do uso do pronome relativo “que”, subordinando inúmeras orações, dificultando a retomada da principal). Por fim, Federman deseja representar na escrita “tudo o que não é potável que não é publicável nas belas revistas” e retrata as restrições impostas ao ato de escrever – não só as restrições da ordem da língua, mas as determinadas pelos editores de jornais ou de revistas – e, em tom de repúdio, dirige-se aos que se submetem às restrições e se arrastam “cinquenta metros, em pelo, em cima do excremento para publicar três linhas num bom pasquim”.

Também nessa perspectiva, o trecho retirado do conto *Flutuações*, publicado na edição dos dias 11 e 12 de julho de 1976, e que serve de epígrafe a ele, evidencia o processo de escolha do dizer, o ordenamento do discurso e as seleções estilísticas operadas. Veja-se o trecho: “Claro, a gente suspende a respiração, se desliga. Ameaça dizer mas não diz, milhões de discursos permanecerem congestionados na garganta, e nenhum consegue escapar à vigilância do pensamento retórico, estilístico, e nada mais”.

Em *Considerações sobre a arte de escrever*, publicado em dois de novembro de 1975, Sólon Emannel se coloca paradoxalmente como paladino e algoz da escrita literária. Realça o processo de escrita como árduo e para o qual o sujeito deve desprender muito de si, usando como exemplo sua própria trajetória para, em seguida, operar uma crítica aos que procuram “se iniciar na Literatura sem mais nem menos”. Esse texto chama a atenção pelo fato de entrar quase em oposição aos diversos chamados, publicados no próprio “Suplemento”, convidando as pessoas a participarem enviando suas produções, conforme pode-se ver a seguir:

Escrevo desde os dez anos de idade. Bem ou mal, já rasguei resmas e resmas de papel e meus dedos até parecem mais curtos de tanto martelar as téclas da máquina. Posso dizer que passei a vida alinhando palavras, teimoso

como um asno, perseguindo a ilusão de me exprimir literariamente. E se continuo insatisfeito, pelo menos me satisfaço com a impressão de que estou sempre começando e cada vez há mais a aprender. Por isso me espanto que alguém busque se iniciar na Literatura sem mais nem menos, pouco ou quase nada querendo dar de si. Nunca soube o que dizer ao amador que me escreve enviando suas primeiras produções, nas quais omite o essencial a alguém que se inicia: a sua própria experiência oferecida em sacrifício. Tudo envolve sacrifício. E como. Na música a mesma coisa. [...] (ALTO MADEIRA, 02/11/1975).

Após uma digressão sobre a música, Emanuel retoma a ideia de escrita como sacrifício e, para endossar seu pensamento, evoca fragmentos de Machado de Assis, José Ferreira Pio, Scott Fitzgerald e, ao final do texto, Hemingway.

[...] digo-lhes que não estou me referindo ao que se profissionaliza na prática da atividade literária como meio de vida. Falo daquele que se dá um destino, cujo noviciado exige esta espécie de aprovação. É o primeiro passo - o espetáculo de si mesmo a que o escritor tem de se dar, expondo-se à curiosidade ou mesmo à execração pública - sem o qual os outros não virão. Talvez seja a isso que Machado de Assis queria se referir quando disse que "alguma coisa temos de sacrificar". Talvez também seja esse o pensamento do mestre José Ferreira Pio quando afirma categoricamente que escrever é parir.

Numa carta de Scott Fitzgerald encontro alguns conselhos a um jovem escritor, que nos falam exatamente no sacrifício exigido: "Você tem de vender seu coração, suas reações mais poderosas, e não apenas as pequenas coisas que o tocam ligeiramente, as pequenas experiências sobre as quais você poderá discorrer ao jantar. Isso é especialmente verdadeiro quando você começa a escrever, quando não desenvolveu ainda os recursos com que prender os outros no papel, quando nada tem de técnica que leva um tempo para aprender - quando, em suma, você tem apenas emoções para vender. O amador, vendo que o profissional, depois de aprender tudo o que podia em matéria de escrever, consegue pegar um assunto trivial, como as reações superficiais de três moças comuns e dar-lhes encanto e graça - o amador pensa que pode fazer o mesmo. Mas o amador só consegue realizar sua habilidade de transferir emoções a outra pessoa através do expediente desesperado e radical de arrancar do coração a trágica história de seu primeiro amor. Este, de qualquer maneira, é o preço da iniciação." (ALTO MADEIRA, 02/11/1975).

Em seguida, o autor critica o grande número de escritores face ao exíguo contingente de leitores, considerada uma condição *sine qua non* para a constituição de uma produção literária e, por extensão, de um autor.

Há muita vocação de escritor por aí, mas ainda maior é o número dos que pensam que para escrever basta ser alfabetizado. E começam antes de aprender a ler. Por isso é que existem mais escritores que alfabetizados.

A grande maioria das cartas que recebo, se não vem logo acompanhada de uma produção literária qualquer, revelam uma pretensão de escritor em perspectiva, tentando originalidade, ou querendo parecer natural.

Finalizando o texto, Emanuel aconselha distância da escrita àqueles que puderem, dizendo ninguém ser obrigado a um ofício tão ingrato.

Os poucos que se salvam da mediocridade, valem mais pelas qualidades humanas que por uma vocação para a Literatura. A estes, eu diria que para se realizar integralmente como homem, ninguém precisa ser **escritor**, ou **artista**. Quem puder fugir, que fuja - se for possível não escrever, não

escreva. A vocação certamente estará noutra atividade e pode ser espoliada para sempre. A tarefa é ingrata para quem busca, escrevendo, alguma coisa mais que posição ou sucesso. Para Hemingway, o escritor é aquele que possui um nariz bem dotado para farejar a sujeira, onde estiver. Não creio que sejam muitos os que têm vocação para lixeiro — e a Literatura nos leva a lidar não apenas com os valores que tornam a vida mais digna, mas também com o lixo de nós mesmos.

Diante da repetição de temas e figuras românticas possivelmente presentes nas produções por ele recebidas, Emanuel pontua outro viés da Literatura. E faz isso recorrendo à autoridade de Hemingway em sua perspectiva de que a Literatura deve lidar também com o lado sujo e sombrio da humanidade e do mundo. Em *Modernismo*, publicado em 13 e 14 de maio de 1979, Bolívar Marcelino retrata características da estética modernista, bem como sua ânsia em dela se apoderar para comunicar.

Modernismo	Alma sem quadratura nos olhos dos outros...
Ânsia de comunicar-se	Jeito de falar
de transmitir-se	sugerindo
sem ângulos	com riscos e cores:
sem ordenados	falando de dores
sem abscissas	de amores...
abstrato...	Negação da proporcionalidade
Versos quebrados	das regras
esculturas sem proporção	alma intrincada
telas sem perspectiva	que rompe estruturas
maneira de dizer	do Tudo
subjetivamente	do Nada...
sem métrica	(do livro: Trinta Sonetos e Outras Poesias)
sem rima...	

Percebe-se nos autores da segunda metade do século XX, bem como nos editores dos “Suplementos”, uma maior preocupação em se aproximar dos movimentos ou estilos em voga no país. Inicia-se o procedimento de crítica e constroem-se ensaios refletindo sobre os saberes e os fazeres poéticos — isso acaba se refletindo nas produções, as quais passam a tentar espelhar os valores e características observados e analisados nas críticas de textos canônicos.

5.4 Figurações Identitárias

Neste momento do trabalho, apresenta-se uma análise do processo de construção de figurações identitárias nos “Suplementos Culturais/Literários” do Jornal *Alto Madeira*, estabelecendo relações destas identidades projetadas nos textos com as perspectivas de território (fronteira), memória e história. Cumpre lembrar que, nas produções veiculadas na primeira metade do século XX, a busca pela definição de

uma identidade, fosse ela nacional ou regional, fundava-se prioritariamente sobre o estabelecimento e difusão de figuras estereotípicas. De antemão, é preciso ponderar acerca das modificações transcorridas ao longo do tempo, tanto no espaço geográfico de Rondônia (devido aos ciclos extrativistas e movimentos migratórios, bem como pelos processos de modernização e industrialização), como também nos hábitos e práticas (resultantes da miscigenação dos povos migrantes).

Além disso, nos âmbitos social, político, econômico, linguístico e acadêmico as diversas transformações e problemáticas redefiniram conceitos e perspectivas. Assim, nos textos publicados posteriormente aos anos 1970, percebe-se uma crescente desestabilização do lugar do sujeito, a perda das certezas sobre as identidades e uma percepção cada vez maior da pulverização identitária, da fragmentação do sujeito, da instabilidade do “eu”. Nesse cenário, o sujeito não só é construído nas relações de alteridade, mas também ocupa lugares e enuncia do interior deles.

Em 18 e 19 de fevereiro de 1979, foi publicado no “Suplemento Estante da Cultura”, um texto assinado por Clodemir Monteiro, reproduzido a seguir:

Do Berra cão para Estante de Cultura

Enquanto a chuva cai na terra solta
o pedaço de madeira misturado com o
sangue rola pelo barranco até o rio

no barraco a perna pendurada no fim
da tarde esperando a dor passar tem
hora certa tem fome gorda tem febre
berra muito sua já discriminada dor
estimula a sede que se mata na lama

enquanto sua dor desce pelas costas
a fala misturada de catarro empurra
tempo de trabalho reforçado na roça
do patrão bonzinho aviando sua costa
o pão o peixe o preço a mãe o filho
e choros e dores e amores demorados
e xingos e ódios romances demolidos
e a mão tateando procurando a porta
e a voz já rouca desfiando os netos
sobrados já usados e despedidos nus
juntando restos e netos que conhece
um a um segue sendo cega não da mão
cabeça apalpa um a um que mão já vê

o nome certo e tantas outras marcas

o relógio de um tempo que não volta
na imagem de uma terra sempre longe
de uma gente maltratada maltrapilha

pioneiro em centenário com corridas
o índio o paraíso prometido e pelos
restos de uma mesa decomposta corre

dos guardados dos que guardam posse
guardam e guardam e guardam guardam
e resguardam sempre mais e mais mais

enquanto a chuva cai na terra solta
o pedaço de madeira misturado salta
sangue de uma perna apodrecida vaza
já sabido de estradas e bem curtida
ora era o ouro negro ora era o gado
varadouros forrós castanha e igapós

pedindo ao santo a graça a promessa
a procissão levando prece a Canindé

a mão beijando em troca o aviamento
sem ele nem a mata se daria leite
que se deu pois sem ele nem o índio
correria se correu mas sem ele fala
o texto marreteiro e o tema regatão
sairia se saiu um treme-treme seria
uma loucura pois perdendo monopólio
usura coronéis apelidados de heróis

conquistadores no medo pois a força
forma a fome a febre e seca sua dor

e lembrando os guardados de mocinha
abre asas vai voltando pro nordeste
mas cada neto vai seguro pelas mãos

enquanto sonha vai rezando a oração
padre Cícero proteção para meu povo
meu padim leva os netos pra bom fim

a caridade um bom descanso para mim

Como epígrafe, o poema apresenta a seguinte explicação: “História de uma

viúva do seringal, cega cuidando sozinha, num barraco da cidade nova, margem direita do rio Acre de seus dez netos”. Como se depreende, o poema apresenta fragmentos de uma vida, ao longo da qual a identidade da “viúva do seringal” foi sendo construída e transformada nas relações e interações vivenciadas por ela. Juntamente com essa figuração identitária se desconstroem outras imagens fixadas no imaginário, a exemplo do próprio espaço (o paraíso prometido), dos colonos/ povoadores/ migrantes (os pioneiros) e dos “coronéis apelidados de heróis”. Capinha (2000) observa a presença de um conceito de identidade entrelaçado tanto com a linguagem quanto com as estruturas de poder, de modo que,

Toda a identificação identitária surge simultaneamente como um ato de poder do sujeito e um ato de outros poderes dentro da linguagem. Trata-se sempre de um processo de interseção entre esses discursos – um processo dinâmico, condicional e contingente, tal como o sujeito e o contexto a partir do qual a si próprio se desenha. (CAPINHA, 2000, p. 108).

A percepção destes poderes sobre aquilo que os indivíduos acreditam ser donos e senhores – a “sua” identidade promove, inconscientemente, inseguranças e medos. Em 15 e 16 de julho de 1979, Anita Maryan publicou o poema *Quem sou eu?*:

Quem sou eu?	— Quem somos?
O medo da indiferença,	— Para onde vamos?
Violenta sentimento	— Por que corremos?
Entedia	
Quero o Ser individual	Quero chorar, chorar...
(unido e sentido) em mim	Sentida, devagar,
	Comiseração de mim,
Morro todos os dias,	Do todo
ressuscito ao despertar da manhã	
Rejubilo-me com o bem,	Desse espírito vadio,
Entrego-me aos desacertos.	desse amor vulgar,
	dessa farsa ambulante,
Na autocrítica,	dessa fraqueza sem par.
reencontro-me	
Se as formas forem legítimas	Há no meu Eu, pobre doente,
valho por todas	crônica solidão.
	— Quem sou?
Não sigo contradigo.	— Sou do mundo,
	da vida,
Omitir me acovarda.	das madrugadas,
Lutar me amedronta,	do inesperado,
desertar não me anima,	do incerto e do volúvel.
prosseguir eleva-me a mente	
alegra-me ao coração.	(Não sou de lugar algum).
	Esqueçam a minha sede
Começar me empolga,	Retirem o copo da minha mão.
assumir, não acredito.	Olvidem o que digo.
Assusta-me o domínio	Não queiram adivinhar o que penso
da própria vida.	
Não queria ser dona dela,	
tão dona quanto acredito ser	Sou um personagem em busca de um ator
	Esperando alguém que conte a minha história.

No poema são explicitadas as angústias constantes do ser humano, para as

quais não existe uma possibilidade de resposta exata ou imediata – os clássicos questionamentos filosóficos “quem somos, de onde viemos e para onde vamos?”. Como afirmado anteriormente, é próprio do sujeito o desejo por instaurar uma identidade una, completa, indivisa – mesmo sentindo-se incompleto ou faltante. No poema este paradoxo frequente nos processos de subjetivação ganha evidência; assim, ao mesmo tempo em que o eu da enunciação almeja “o ser individual (unido e sentido) em mim”, não consegue responder ao questionamento “quem sou?”, receia o “domínio da própria vida” e não quer “ser dona dela”. Como se vê, o eu da enunciação assume uma posição instável e finaliza o poema afirmando ser “um personagem em busca de um ator”.

Embora o assujeitamento seja o processo contrário, pois os indivíduos seriam atores desempenhando papéis sociais, evidencia-se a percepção desse processo e a relativização do poder tradicionalmente conferido ao “eu”. Processo semelhante, porém mais pessimista, é vivenciado pelo eu da enunciação em *Neuroses e Psicoses*, publicado em 13 e 14 de janeiro de 1980, conforme reprodução a seguir:

Neuroses e Psicoses	neurose e psicoses a envolver a todos
Vivo pensando ser, ser um besta qualquer na vida	todos que simplesmente fogem
vivo procurando o ser que pensou ser e é	fogem de si e de outros
talvez diga que ser é qualquer coisa feita	outros que viram a banda passar
num momento corrompido e roubado do ser	
pra que lutar e viver se tudo é	Sou o eco de mim mesmo
todos querem alcançar o seu lugar	mesmo dos sonhos passados
confortável e ajustado	passados e lembrados por uns poucos
num mundo desajustado	torturados
	torturados que passam a ser torturadores
	finjo não ver outros que lutam
	lutam num mundo perdido de glórias

O eu da enunciação percebe seu papel mínimo na dinâmica global, compreende que os papéis sociais são pré-determinados e que a eles os sujeitos devem se ajustar. Diante desse quadro, designa-se como “um besta qualquer na vida”, a procurar “o ser que pensou ser e é”, “o eco de mim mesmo” e, com amargura, revela sua opção pela apatia diante de uma situação que considera intransponível – “finjo não ver outros que lutam / lutam num mundo perdido de glórias”.

Há também uma diminuição do eu face às outras representações e talvez por esse motivo a poeta e editora do “Suplemento Literário”, Beth Costa, apresente sempre seu nome grafado em letras minúsculas. O mesmo procedimento é utilizado pela autora no texto *Escrevo como se fosse você*, ao mencionar outros nomes próprios (brasilíia, rio, benito di paula, nelly), como se vê a seguir:

De repente eu disse adeus| ao rio| Brasília| Minas| adeus violão querido| adeus mulheres de areia| adeus amigos de chopp| adeus tertúlias e luas... quero a vida sem sonho| deixar de lado todos os desencantos... não ver também nenhum encanto| quero esquecer que nasci na cidade ou no campo, quero esquecer meu pai no dia dos pais| quero esquecer minha mãe no dia das mães| adeus à roda de samba| adeus **benito di paula**| adeus adeus carnaval...

Adeus barzinho da cidade satélite| adeus **leila**| adeus **nelly**| adeus adeus namorados| adeus amores proibidos| quero lembrar apenas do **beto**| **beto** boêmio| **beto** poeta| **beto** filósofo| **beto** vagabundo bebendo conhaque macieira| **beto** que deixou de beber| beto que eu sempre faço questão de inserir nos meus escritos musicais| (por onde andar **nana caymmi** e o planeta depois do sol?)| **beto** de quem eu sempre falo quando encontro alguém com quem consigo falar| já que falar entre feras não faz muito sentido...

Adeus...

Adeus tudo isso| vou em busca da **amazônia**| me perder no fundo do bosque| embriagar-me no cheiro do mato... [...] (*ALTO MADEIRA*, 08 e 09/08/1976).

A autoria é uma função de individuação, historicamente determinada – ao assumir o lugar do outro para enunciar a partir dele, tem-se uma voz agindo em simulacro, reatualizando enunciados proferidos em outros contextos, ecos de nomes, lugares, situações. Além disso, a voz manifesta no texto projeta a imagem de Amazônia como um lugar selvagem para “me perder no fundo do bosque| embriagar-me no cheiro do mato” – possivelmente uma das frases enunciadas por este outro, de cujo lugar Beth Costa resolveu enunciar.

Nessa troca de papéis, tem-se o diálogo enquanto entidade constitutiva do sujeito e percebe-se o funcionamento da polifonia ou diferentes vozes que estão presentes em um discurso, a qual, juntamente com a polissemia, quebra a ideia de discurso monológico. De acordo com Bakhtin (1992), isso ocorre porque no interior do discurso acontece um confronto de várias consciências sem que uma anule a outra (polifonia). No que diz respeito à constituição dos sujeitos, vale observar as posições atribuídas a um mesmo ser – o Beto (boêmio, poeta, filósofo, vagabundo bebendo conhaque macieira, o que deixou de beber, o dos escritos musicais). Essas representações retratam a instabilidade do sujeito, o qual flutua em diversas posições (algumas antagônicas – o que bebe e o que deixou de beber, por exemplo) e ilustram a concepção de identidade assumida por Hall (2006). De acordo com o autor a identidade é uma construção contínua, um processo em devir e não algo que as pessoas tomam posse ou recebem como dádiva. Assim,

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por

outros. (HALL, 2006, p. 39).

Nessa percepção de si como construção contínua, o sujeito também passa a ver o espaço que ele ocupa como igualmente passível de modificação. Deste modo, embora vários textos continuem a reproduzir a imagem de uma Rondônia idealizada e estigmatizada, outros espaços enunciativos começam a emergir.

5.5 Reconfigurações das imagens de Rondônia

As imagens tradicionalmente veiculadas sobre Rondônia são atravessadas por estereótipos e, como visto anteriormente, as produções literárias da primeira metade do século XX serviram para difundi-las e cristalizá-las. Aos poucos, porém, foram surgindo indícios de outras formas de interpretar a realidade e as identidades. Um exemplo interessante está no poema *A Vitória-Régia*, de Bolívar Marcelino, publicado em 14 e 15 de outubro de 1979, reproduzido a seguir:

A Vitória-Régia

Nas águas mansas do rio caudaloso,
Envolta em lenda mística e sagrada,
Vitória-Régia é a flor mais decantada
Das flores do Amazonas grandioso...

Bela e imponente — jóia incrustada
Num mundo de lianas, majestoso,
A rainha do caudal mais volumoso:
E sonha, e dorme em plácida morada...

Mas enquanto o rio enche e o sol se alonga,
E nas matas o canto da araponga
Invade a virgem AMAZÔNIA egrégia.

O que se vê nas ondulantes águas...?

— Na canoa um caboclo envolto em mágoas
E a majestade da Vitória-Régia

Apesar de o poema apresentar uma das imagens mais replicadas quando se trata de enunciar sobre a Amazônia, envolvendo-a em um contexto bucólico e místico, ao final do poema a majestade da Vitória-Régia é contrastada com a cena de um caboclo na canoa, envolto em mágoas. Se, por um lado, pode-se pensar a oposição da imponente da planta (funcionando aqui como um hipônimo da Amazônia) com a insignificância do ser, apequenado diante da majestosa floresta; por outro também há que se pensar nas mágoas trazidas por este caboclo na canoa — seriam as mágoas de quem um dia foi enganado pelas promessas do Eldorado? Ou as mágoas de um sujeito abandonado à própria sorte em meio a um ambiente hostil? Ou ainda mágoas pela pobreza, pelas dificuldades, pela ausência do Estado?

De todo modo, o poema abre uma brecha no estereótipo veiculado, segundo o qual a Amazônia seria apenas feita de belezas naturais e coisas exóticas. Rondônia,

território construído sobre as promessas de uma Estrada de Ferro, passa a viver sobre as cinzas do passado, revivendo fantasmas de um tempo glorioso. Continua-se a cantar a E.F.M.M., porém com pesar, mágoa, desilusão e saudade do que não se realizou. Uma destas publicações foi *Ferrovia do Passado*, de Raimundo da Silva Segismundo – em verdade corresponde a letra de uma canção, premiada como a melhor letra no *Festival de Música Popular Brasileira*, realizado pela Secretaria de Educação e Cultura. A letra foi veiculada no “Suplemento AM Cultural” juntamente com uma análise desenvolvida por Kléon Maryan, uma das editoras do “Suplemento”. Em sua análise, Maryan evidencia o efeito memória operado pela canção, ao reatualizar discursos oriundos de outras instâncias, realizando a ação de “criar e recriar o que já foi criado por muitos”. Segundo Maryan, “Em cada verso é dito o que nos é conhecido, diferenciando a apresentação”. Segue a canção e a análise feita por Kléon Maryan naquela data:

Ferrovia do Passado
Raimundo da Silva Segismundo

Estrada de Ferro Madeira Mamoré
(Estrada que Porto Velho não vê
mais),
Do meu tempo de criança
Só resta saudade
Da lembrança desta vida
Que marcou sem machucar

Deslumbrado com os casarões de
ferro,
O olho atento na ferrovia
Esperava o trem chegar
Vindo de Guajará-Mirim passando
Por outras estações,
Até chegar em Porto Velho
Quando o sol já se escondia

Desativada a Estrada de Ferro
Que há muitos o pão trazia
Jaci-Paraná e outros lugarejos
Isolados ficaram pela ferrovia
Criança daquele tempo, homem do
hoje
Desesperançoso, coração ferido,
Sem futuro, sem trilho a seguir,
Somente o eco do apito do trem
(sonho parado no tempo)
guardado na memória do ferroviário
Que chora o adeus da Maria-Fumaça
da Madeira-Mamoré
A Estrada do Passado.

A propósito da letra desta canção a nossa companheira Kléon Maryan, Presidente da AER — Associação dos Escritores de Rondônia, assim se expressou:

FERROVIA DO PASSADO, um trabalho nascido do desejo de criar e recriar o que já foi criado por muitos. Em cada verso é dito o que nos é conhecido, diferenciando a apresentação singela, desativada, harmônica. Embora apresente ausência de recursos metafóricos, nem por isso invalida o esforço do autor naquilo que há de elevado na manifestação do belo.

É a saudade do tempo à distância de sua meninice “que marcou sem machucar”. Muito sutilmente, Segismundo revela sinais do tempo no seu registro, sem contudo macular a sensibilidade do poeta que desperta em si, com manifestações de criatividade. E ainda, a força com que afirma empregando o verbo “somente”, “somente o eco do apito do trem/sonho parado no tempo” guardado na memória... Entende-se que, embora a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré tenha sido desativada, sua lembrança vive mentalizada na memória do ferroviário e também da criança de então, “o homem do hoje”, conciliados se irmanam e se integram no mesmo processo evolutivo, violentados pelo progresso.

Trabalho considerado bom, principalmente, pelo esforço empregado em fazê-lo. Fez o melhor possível.

Aconselhamos a boa leitura para melhor utilização da língua pátria.

Se a Kléon disse que é bom, não diremos mais nada.

* * * *

Nota da Redação: **FERROVIA DO PASSADO**, foi considerada a melhor letra no Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela Secretaria de Educação e Cultura, através do Departamento de Assuntos Culturais, à semana retrazada. Dando ao seu autor a primeira colocação com música e letra.

Em quatro e cinco de janeiro de 1981, foi publicado um poema de autoria de Otávio Afonso, cujo título é *XIX*. No poema, o eu da enunciação expõe um dos problemas permanentes da região: os garimpos, conforme pode ser visto a seguir:

XIX O rio rege a dança das batelas e na face da mica o garimpeiro inventa a química de viver o que se retira dos granitos são duras linguagens – uma de sólida textura	E outra que se cria na superfície mineralizando a morte a mina a mica todas as jazidas são jazigos fendas humanas ultramórficas entoando cânticos de metais
---	--

Sabe-se que além de toda a problemática ambiental, os garimpos causam inúmeros problemas sociais e afetam até mesmo a saúde das populações locais, devido ao uso de metais pesados, como o mercúrio. Segundo o “eu da enunciação” são duas as linguagens resultantes da atividade garimpeira: “uma de sólida textura”, o minério, outra “que se cria na superfície / mineralizando a morte”, os danos sociais e perdas humanas. Desta última “linguagem”, resulta a constatação de que “todas as jazidas são jazigos”.

Em 12 de fevereiro de 1987, Antonio Cândido da Silva publicou o poema *Viagem*, no qual evidencia a mesma temática: “a chegada do progresso e o início da destruição”. Com caráter memorialístico, o eu da enunciação apresenta uma cena que teria presenciado – a forma lacunar de apresentação dos dados corresponderia quase a um esforço por buscar no inconsciente aquelas informações, as quais, por terem sido uma espécie de trauma, foram recalçadas. A viagem para dentro de si na busca dessa memória apresenta, como resultado, a cena ocorrida no dia 11 de setembro de 1984 – data de inauguração da rodovia BR 364. Segue o poema:

VIAGEM Era noite de 11 de setembro O ano, oitenta e quatro. E da estrada a ser inaugurada Eu via a mata toda iluminada ardendo sem cessar ao fogo da “queimada”... Parecia um letreiro grandioso imponente e majestoso na grande escuridão. Anunciando	o fim da mata virgem a chegada do progresso e o início da destruição. Aos pés da majestosa castanheira as folhas retorcidas ardiam no calor da ambição. E os galhos nus erguidos para o céu pareciam os braços de Jesus na hora em que ao Pai pedia para o crime o divinal perdão...
---	--

Do mesmo autor (Antonio Cândido da Silva) é o poema intitulado *História Destruída*, publicado em 17 de janeiro de 1991. O poema, assim como o anterior,

desenvolve-se sob a forma de uma narrativa. Diferentemente do anterior, no qual ocorria a recuperação de fatos do passado, em *História Destruída* o eu da enunciação relata uma experiência do presente, como se pode ver a seguir:

Historia destruída

Da janela
do local onde trabalho,
n'uma mistura de revolta e dor,
assisti a história
desta terra
ser ultrajada
pela lâmina de aço de um trator.

E nas asas da saudade
eu voltei a ser menino
de maneira especial,
no cruzamento
da Rogério Weber
com a José do Patrocínio
n'uma festa de Natal...

O ano já nem me lembro
Depois de tanto passar...
Foi talvez cinquenta e três
quando fui, cartão na mão
receber o meu brinquedo
do Engenheiro Edgard.
Meu tio já trabalhava
na Madeira Mamoré.
E como seu dependente
Eu também tinha direito
De receber meu presente
lá na casa do doutor.

Depois o tempo passou
Eu deixei de ser menino.
Mas aquela residência
bastante imponente até,
fazia parte da história
da cidade dos bons tempos,
da Madeira Mamoré...

com a Estrada erradicada,
o seu passado de glória
e o acervo no abandono,
a casa mudou de dono.

Mas hoje, triste ironia,
Um pedaço da história
que tanto nos orgulhava
nos enchendo de alegria,
virou simplesmente aterro
em favor de um só homem
que a história sacrifica
para ter mais mordomia.
Porisso...

Da janela do local
onde trabalho,
assistindo a tudo isso
com revolta e solidão.

Uso só o que me resta,
a caneta de poeta
para falar ao futuro
daqueles que destruíram
nossa história e tradições...

O poema relata uma cena presenciada pelo eu da enunciação e que diz respeito à demolição de um antigo casarão. A demolição material, entretanto, revela uma demolição simbólica: o apagamento das memórias, das histórias da tradição. Embora a casa demolida pudesse não ter especial significado para a história oficial, trazia muitas significações para as histórias miúdas do cotidiano de vida dos habitantes da cidade. A sensação de pesar que toma conta do eu da enunciação corresponde a um pesar sobre si mesmo, pois parte da história individual realizou-se naquele espaço, agora demolido. Como o sujeito sabe que as memórias são reconstituições fragmentadas, a perda do vínculo concreto com o passado, pode acarretar na sua perda. De certa forma, o medo experimentado diante das ruínas corresponde ao fato de ver-se a si mesmo em ruínas também – não há como recuperar o passado, ainda que pretensamente o sujeito se apoie em evidências materiais daquilo que um dia existiu.

Embora muito cantada, a epopeia dos pioneiros, a coragem dos desbravadores e a constituição do espaço miscigenado com povos de todas as partes, pouco se falava a respeito do custo ambiental e social dessa ocupação. A imagem difundida da Amazônia entra em choque com a imagem que Jotatê esboça em seu poema *Amazônia Ameaçada*, publicado no “Momento Lítero Cultural”, de 07 de agosto de 1986 e transcrito a seguir:

Amazônia Ameaçada

Em flocos, blocos, com impacto no infinito
que é grito, ânsia, angústia
– nuvens negras, nebulosas, sombrias,
Pintam o fundo azul do céu de pardo-gris...

No chão, o estalido do fogo correndo roçados,
Cerrados, capoeira, mata virgem
– rasteiro, devastador, bebendo húmus,
Calcinando a terra devassada!
mutilando a vida, trucidando a fauna,
extinguindo a flora.

O fogo, tocado pelo vendo, impávido,
caminha destruição, aflição e morte
com cheiro de terra queimada nas coívaras,
fomentando a chama – imponderável braço da
morte,
que é petardo disfarçado,
guerra e pilhagem na terra chacinada!

A selva pletórica agoniza no prenúncio
das pastagens, das colheitas
que alimentam e matam:
do pica-pau exilado, do gavião remanejado,
dos tucanos, araras e papagaios sem pouso,
faltos de seu espaço vital

Mogno, ipê, maracatiara e cerejeira
substituída por roças e depois sapê:
a terra estéril, cauterizada, de trompas ligadas,
gerando grelos atrofiados, debilitados
– o verde inútil com cheiro de fogo!

Máquinas, insumos, defensivos, corretivos
fertilizantes – medicina agrária
para ressuscitar os mortos –
temperatura, regime de chuvas,
de ventos e umidade em transição perigosa
pela ecologia conturbada

Mataram a terra, a selva, os piuns,
o cipó titica, o jurupari, a cobra grande...
– nossas lendas, estórias, tudo...
A seringueira, depois de sugada,
virou brasas, tição, virou cinzas:
“na natureza nada se perde, tudo se
transforma”...
Em cinzas, lodo e lama!

Mataram a morte no veneno letal da tucandera,
da surucucu, pepéua, da jararaca,
a suçuarana, a pintada, a canguçu
– viraram lenha nas estórias “do que já foi”.

O progresso feriu a natureza, calcinando-a nas
queimadas intermináveis,
o canto baixo-profundo do urutau
chorou a Amazônia amortalhada
em flocos, blocos, nuvens negras,
nebulosas, sombrias,
grito de ânsia e angústia
num cenário de desolação e medo!
– queimaram o Celeiro do Mundo!!!

Jotatê chama a atenção para todas as perdas, desde as naturais (fauna e flora em extinção) até as simbólicas (contos e lendas das comunidades tradicionais), abrindo espaços ao “progresso”. Além dos garimpos e outras atividades extrativistas, o próprio estabelecimento dos homens nas zonas de mata impactou severamente a geografia do lugar, de modo que “o progresso feriu a natureza, calcinando-a nas queimadas intermináveis”.

Até os dias atuais as queimadas são utilizadas como forma de “limpeza” e preparo da terra para receber nova plantação. Nos meses de julho e agosto é comum uma espessa fumaça impedir a visibilidade e causar problemas respiratórios. Destarte os problemas causados, as queimadas prevalecem e ocorrem em zonas urbanas e

rurais do estado, diminuindo cada vez mais as antigas áreas de mata. O poema chama a atenção para este problema e procura levar à reflexão por meio da imagem de destruição e perdas causadas pelo fogo.

5.6 A Literatura como denúncia

Percebe-se em alguns textos publicados nas proximidades da década de 1980 a relação entre o excluído e a escrita. Embora textos anteriores tenham evidenciado a temática social (a exemplo das análises apresentadas no item 4.4.3), a perspectiva de enfoque passa a ser outra: os textos constituem-se não apenas em retrato da realidade, mas em denúncia de uma situação social e política de opressão, cujas desigualdades geram mazelas e mortes. Nesse sentido, a escrita se revela como uma atividade social, convocando à desacomodação e ao embate. São exemplos da Literatura como denúncia, dois poemas publicados em 17 e 18 de junho de 1979, no “Suplemento Estante da Cultura”, por Matias Quaresma – assim apresentado:

Matias Quaresma – autor de PEQUENOS POEMAS LATIDOS, um livro de poesia que retrata com pinceladas fortes o drama da vida de cada qual, que o homem comum não consegue atingir, menos ainda, exteriorizar. Uma poesia crítica, às vezes mordaz, contendo reflexos da vida em todos os ângulos (político-sócio-econômico), que podemos situá-la onde quer que se registre as mazelas ou as glórias ali cantadas. Sua característica é o verso branco, muitos sem título, de comunicação direta, mas, sempre com uma carga profundamente sentida. Leia-se o grito de protesto do poeta:

(sem título)

O grito dos famintos
não veem dentre fartos...
Não esperes bons reclames
de um poeta, hoje
a canção é faminta
até onde vai o ser omissos?
até onde vai o ser miséria?
sabes?...
Portanto nego-te as rimas
de um poema sereno:
a canção é faminta

Ainda de Quaresma Matias:

DOPAR
desqualificados
trabalhadores
servidores
desempregados
Realidade
real idade
da razão
da vazão
Cala-te boca!
come teu pão
e flutua dentro
da lógica criada
por quem te quer
eternamente
inconsciente
OU NÃO?????!

A função social desenvolvida por estes e outros textos literários decorre da historicidade imanente às produções. Por isso, deve-se levar em conta o período histórico – correspondente ao final do regime de ditadura militar, vigente no Brasil até o ano de 1985 e, neste ínterim, construir a significação. Em ambos os poemas, Quaresma apresenta os excluídos, emprestando-lhes a voz e pretendendo promover no leitor uma inquietação (“até onde vai o ser omissos? / até onde vai o ser miséria?). Diante da realidade na qual são crescentes os famintos, os desqualificados, os desempregados, o sujeito da enunciação afirma não poder se omitir e, por isso, adverte o leitor a não esperar “bons reclames”, pois “a canção é faminta” – como famintos são os sujeitos existentes na realidade.

Ademais, os versos finais de *Dopar*, desde o imperativo “Cala-te boca”, remetem ao silenciamento imposto por aqueles que querem um indivíduo “eternamente inconsciente”. O último verso apresenta uma indagação – “Ou não?” – com o objetivo de promover a reflexão nos leitores, visando uma possível mudança de atitude diante de situações comuns à época (como a omissão).

No início do primeiro poema (sem título), visualiza-se uma crítica aos discursos defensores do regime militar, emanados de sujeitos por ele beneficiados – “O grito dos famintos / não veem dentre fartos...”. A denúncia mais contundente, contudo, aparece implícita no título do segundo poema – DOPAR. Ao fazer a decomposição da palavra, conforme os processos comuns em Língua Portuguesa, encontra-se um radical /dop/, seguido do sufixo /ar/ – formador de verbos de primeira conjugação.

Em seu sentido original, “dopar” deriva do inglês “*to dope*”; entretanto, considerando-se o contexto histórico, depreende-se um segundo significado – decorrente da sigla DOPS, correspondente ao *Departamento de Ordem Política e Social*, instaurado em 1924 durante o Estado Novo e revigorado a partir de 1964. O objetivo do DOPS era controlar movimentos e manifestações políticas e sociais, sob a égide da “ordem”. Ao juntar uma sigla (um nome) a um sufixo de formação de verbos o resultado é um verbo, ou seja, “dopar” pode ser compreendido como a ação de coibir, controlar e reprimir ações sociais à maneira do DOPS.

Em 26 de junho de 1986, Paulo Roberto Ferreira Martins publicou o poema *Paredes*, no qual apresenta as contrastantes diferenças entre as classes sociais – nos extremos da fartura e da falta de alimento.

PAREDES

Vi um burguês em sua gula se matando
entre pratos tão diversos, ornamentais.

Vi um mendigo, catando comida entre os
detritos...

a parede que os separava.

Dois lados,
duas realidades.

Parede física, ideológica, classista;
parede dura, ilógica, egoísta.

Tão perto. Tão distantes.

Tão certos. Tão errantes.

Vi o mendigo tentando matar sua fome.

Vi o burguês não conseguindo ser homem.

Conforme a situação política do país mostre-se favorável a execução de denúncias, a literatura torna-se mais explicitamente engajada, falando abertamente dos problemas sociais. Nestes casos, a preocupação maior do escritor está em desvelar ideologias e evidenciar os problemas, tendo em vista a proposição de leituras reflexivas que promovam ações transformadoras, relegando a questão estética a um segundo plano.

Embora os textos que problematizem questões ideológicas, políticas e sociais sejam mais abertamente engajados na dinâmica transformadora da sociedade, deve-se compreender que toda literatura cumpre também esse papel – uma vez que o escritor, como sujeito, sempre é afetado pelas instâncias ideológicas da sociedade na qual vive e escreve.

CAPÍTULO 6

SÉCULO XXI: AS MÍDIAS DIGITAIS E A RENOVAÇÃO DO EXPERIMENTALISMO LITERÁRIO

Neste capítulo serão apresentadas algumas potencialidades e possibilidades de criação nas novas mídias, em especial no ambiente das redes sociais, cujo desenvolvimento e aceitação/adesão do público mostra-se cada vez maior. Vale considerar que o avanço da tecnologia e o custo mais acessível de aparelhos *smarthphones* conectados à *Internet* contribui sobremaneira para a expansão das redes sociais, bem como do número de usuários. Dentre as várias possibilidades de criação, a Literatura também tem encontrado novas possibilidades e ampliado seus modos de produção e recepção nos espaços oferecidos pelas redes sociais. Por se tratar de processo recente e ainda em constituição, o intuito deste capítulo é oferecer um vislumbre das possibilidades de produção nas novas mídias, por meio da amostragem de algumas publicações feitas por usuários radicados no Estado de Rondônia.

6.1 Literatura e Experimentalismo

Em se tratando de produções em ambientes midiáticos, há que, primeiramente, considerar-se a característica de experimentalismo. Sendo um suporte novo, os gêneros textuais encontrados na mídia digital ainda estão em processo de configuração e, como tal, apresentam um hibridismo de gêneros. Pode-se dizer que os usuários da Internet estão experimentando gêneros textuais, a fim de verificar aqueles que melhor funcionam no ambiente da rede e detectar os impactos por eles causados sobre o público leitor/receptor/produtor. A fim de tratar sobre a relação entre literatura e experimentalismo, importa lembrar o grande momento de

experimentação do mundo através da (re)criação artística ocorrido face ao que se convencionou chamar de modernismo, no início do século XX. Os movimentos vanguardistas⁵⁶ operaram uma revolução e propuseram mudanças de concepções e práticas nos meios artísticos e literários, aceitando a relatividade do conhecimento.

Destarte, a radicalização das experiências de vanguarda ocorreu pelo desmantelamento da perspectiva e pela visão intelectualista do espaço. Diante do relativismo subjetivista da perspectiva modernista, o mundo só poderia ser apreendido e vivido por meio da consciência individual, de forma que era preciso encontrar uma linguagem narrativa que capturasse e transpusesse em palavras as oscilantes intensidades da vida subjetiva e exercitando o desapego autoral. Para tanto, os movimentos vanguardistas utilizaram manifestos, editoriais, prefácios, muros, jornais e revistas literárias com o objetivo de divulgar suas produções. Por utilizarem suportes e gêneros textuais até então não utilizados para a produção literária, foram considerados como radicais.

Na arte pós-moderna, as questões de ordem estética foram retomadas e ampliadas e a escrita passou a representar mais a experiência do que a forma, repudiando o distanciamento entre a cultura erudita e a de massa, aglutinando valores canônicos e massificados, rompendo com a integridade formal. Ao renunciar às formas autoritárias de linguagem e enfatizar formas de elevação estilística, promovendo a integração das culturas popular e erudita, a crítica passou a fazer parte da própria obra, ao contrário da tradicional atitude de crítica *a posteriori*.

Pode-se dizer que a hibridização da Literatura na contemporaneidade, em especial pelo diálogo com as mídias, constitui-se como uma nova vanguarda, na qual se evidencia o caráter experimentalista da escrita e da produção artístico-literária. Com as mídias digitais, além da mudança do suporte material, a própria escrita e a forma da narrativa está sendo redefinida. De acordo com Olinto,

[...] a forma de experimentar o mundo depende das condições culturais da percepção, e, nesta perspectiva, processos midiáticos são vistos como fatores constitutivos e não reprodutivos da percepção. O que significa, por extensão, que novas formas midiáticas são responsáveis pela construção de novas realidades, em prejuízo de uma atribuição que limita o seu papel à transmissão. (2002, p. 62).

Repensar a Literatura é perfazer parte da necessidade de “mudanças de concepção quando o muro que separa virtual e real desmorona, tornando-se apenas

⁵⁶ Vanguarda é uma palavra derivada de sua correspondente francesa *avant-garde* e relaciona-se a correntes que apresentam propostas ou práticas novas.

uma questão de gradação, como se aumenta ou diminui o volume de uma música”.⁵⁷ Aquela realidade virtual antevista nos filmes de ficção científica de décadas passadas está cada vez mais presentificada, de modo que são inúmeros os aparelhos, instrumentos e aparatos tecnológicos que se colocam no mercado a cada ano atendendo a promessas de transformar a vida em algo mais dinâmico e interativo.

A realidade aumentada (RA) “combina elementos virtuais com ambientes reais através de um *software* que reconhece a imagem pela câmera do computador ou celular e acrescenta a ela informação textual ou constrói objetos gráficos geralmente tridimensionais, às vezes animados, em tempo real.”⁵⁸ Artefatos literários já estão sendo pensados usando esta tecnologia e, caindo no gosto do público ou não, o modo de se produzir/pensar/consumir Literatura já não é mais o mesmo.

Importa perceber que a Literatura sempre esteve em relação com as tecnologias de comunicação disponíveis, valendo-se delas e a elas se adaptando. Marshall McLuhan, teórico canadense da comunicação, ainda nos anos de 1960 fez uma periodização histórica, baseada nos sistemas de mídia. Segundo ele, a história passou por uma fase de cultura oral, seguida da cultura letrada manuscrita, chegando à galáxia de Gutenberg e à era eletrônica. Como toda periodização, McLuhan alerta que não se trata de substituição de uma fase por outra, pois ao se observar a dinâmica contemporânea, evidencia-se a permanência de algumas comunidades totalmente ágrafas vivendo na mesma temporalidade em que outras desfrutam de avanços tecnológicos.

De acordo com o autor, na Idade Média, prevalecia a Literatura de caráter oral, dado que a maioria do público receptor era ouvinte, mas não leitor. Embora muitos lamentem a carência de livros daquela época, em função do controle exercido pela Igreja Católica sobre as publicações e difusões, McLuhan (1964) aponta que a mudança do foco auditivo para o visual provocou uma fenda entre a cabeça e o coração. Olinto assevera que “A passagem da mídia oral para o texto manuscrito e a deste para o livro impresso podem ser descritas, neste âmbito, como nítido empobrecimento da experiência sensorial do corpo” (2002, p. 57).

Na contemporaneidade, a emergência da *Internet*⁵⁹ tem definido novas formas

⁵⁷Disponível em: <<http://goo.gl/ypQMed>>, acesso em 09 de agosto de 2012.

⁵⁸ Id.

⁵⁹ Segundo a agência de publicidade F/Nazca, no Brasil existem 81,3 milhões de internautas com mais de 12 anos. O instituto Ibope/Nielsen declara 78 milhões os usuários com mais de 16 anos (dados de setembro/2011).

de relacionamento com imagens, palavras e pessoas. Trata-se de um mundo cibernético, em que a máquina é uma extensão do homem, levando-o, aos extremos da compulsão e morte. A tecnologia como extensão do homem é abordada por McLuhan (1964), a partir do detalhamento do mito de Narciso:

O mito grego de Narciso está diretamente ligado a um fato da experiência humana, como a própria palavra *Narciso* indica. Ela vem da palavra grega *narcosis*, entorpecimento. O jovem Narciso tomou seu próprio reflexo na água por outra pessoa. A extensão de si mesmo pelo espelho embotou suas percepções até que ele se tornou o servomecanismo de sua própria imagem prolongada ou repetida. A ninfa Eco tentou conquistar seu amor por meio de fragmentos de sua própria fala, mas foi em vão. Ele estava sonado. Havia-se adaptado à extensão de si mesmo e tornara-se um sistema fechado. O que importa neste mito é o fato de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios. (1964, p. 59).

Para o autor, existem muitas razões fisiológicas para que os humanos se entorpeçam diante de uma extensão de si; todas elas relacionadas ao fato de que as pessoas procuram manter ou conquistar o equilíbrio. Conforme McLuhan, essas extensões constituem-se em formas de “auto-amputação”: o organismo entende que algo em seu corpo não está cumprindo eficientemente a sua tarefa e, assim, precisa de um apoio externo, de um prolongamento de si. Segundo o autor, quando o organismo não consegue identificar a causa de uma irritação, aciona a força auto-amputativa, de modo que “[...] muitas vezes criamos situações artificiais que imitam as irritações e as pressões da vida real, sob condições controladas” (1964, p. 60).

Nesse princípio de amputação estão incluídos, conforme McLuhan, todos os meios de comunicação, da fala ao computador, sendo este último um prolongamento do sistema nervoso central. Essas extensões precisam acomodar-se e equilibrar-se com os demais órgãos do corpo humano, em um “fechamento” de sentidos, de forma que “incorporando continuamente tecnologias, relacionamo-nos a elas como servomecanismos” (1964, p. 64). Ainda de acordo com o autor,

O princípio do embotamento vem à tona com a tecnologia elétrica, ou com qualquer outra. Temos de entorpecer nosso sistema nervoso central quando ele é exposto e projetado para fora: caso contrário, perecemos. A idade da angústia e dos meios elétricos é também a idade da inconsciência e da apatia. Em compensação, e surpreendentemente, é também a idade da consciência do inconsciente. (1964, p. 65).

Com o sistema nervoso entorpecido, o ser humano torna-se consciente de que seu corpo físico se estende com a tecnologia. Esse fato é uma vantagem, pois,

segundo o autor, como as extensões funcionam fora do ser humano, tendem a não ser pensadas. Apesar de parecer nefasta, a *Internet* faz parte do cotidiano – inclusive para aqueles que nem imaginam depender desse sistema de documentos (compartilhados e executados em lojas, bancos, escolas etc.). A rede se tornou uma dimensão em que se modelam o mundo e a subjetividade, pois a abertura proporcionada pela *Internet* mudou hábitos de consumo e também de produção. O acesso à rede mundial também possibilitou às pessoas deixarem o anonimato para publicar, compartilhar, experimentar virtualmente outras sensações. Com isso, a produção cultural regional ganhou mais expressividade, incluindo quem antes não tinha acesso a mercados editoriais e passou a publicar experiências poéticas, artísticas ou literárias em espaços alternativos, como os blogs e as redes sociais.

Obviamente, o desenvolvimento dos meios de comunicação definiu contornos muito específicos para a cultura ocidental e para as sociedades incluídas na globalização, posto que o sistema midiático produz e difunde símbolos e sentidos, define espaços e identidades. De acordo com Kellner, a cultura veiculada pela mídia fornece material com o qual a identidade é forjada, uma vez que fornece modelos de homem e mulher, além de levar à construção do “senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’” (2001, p. 09) e à visão de mundo e definição de valores (bom e mau, por exemplo).

Os textos veiculados nas mídias digitais podem apresentar três tipos de formato: de labirinto, de rede (reticular), ou de árvore (arborescente). Em todos os casos, o hipertexto⁶⁰ configura-se como ferramenta que permite uma forma de escrita e leitura que não era proporcionada pelo formato livro, uma vez que “retoma e transforma antigas interfaces da escrita” (LÉVY, 2010, p. 34).

Enquanto formato, o hipertexto nasce antes do meio digital, correspondendo a toda e qualquer estratégia de leitura não sequenciada, permitindo ao leitor a construção de percursos de leitura diferenciados e a associação de informações. As notas de rodapé ou os números sobrescritos remetendo a notas finais, há muito tempo utilizadas, constituem-se, assim, em hipertextos que quebram com a linearidade da leitura. Lévy (1999) define hipertexto como:

⁶⁰ Hipertexto – termo cunhado por Theodor Nelson para designar o formato de texto cuja estrutura não é hierárquica ou linear, mas caracterizada pela capilaridade, ou organização em rede. “Ao acessarmos um ponto determinado de um hipertexto, conseqüentemente, outros que estão interligados também são acessados, no grau de interatividade que necessitamos”. Disponível em: <<http://goo.gl/48JlkB>>, acesso em 06 de agosto de 2012.

[...] um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, imagens, gráficos ou parte de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (1999, p. 33).

Faz parte da hipertextualidade a intertextualidade e isso evoca também a concepção de dialogia, a qual minimiza a “tirania” do texto, pois permite que muitas vozes sejam ouvidas/lidas na construção do significado. Entretanto, afirmar que a intertextualidade está presente no hipertexto apenas em função do sistema de *links* é, segundo Araújo e Lobo-Souza (2009), uma tautologia. Segundo os autores, “a análise da intertextualidade no hipertexto tem se apoiado apenas no fato de haver textos indexados na hipertextualidade, ou seja, apoia-se unicamente no dispositivo técnico-informático denominado hiperlink” (ARAÚJO & LOBO-SOUSA, 2009, p. 579). Em artigo intitulado “Considerações sobre a intertextualidade no hipertexto”, os autores concluem que

[...] uma análise da intertextualidade no hipertexto se mostrará mais produtiva se, a exemplo do que se tem feito no âmbito da linguística textual, procedermos a uma análise mais criteriosa, seja em sentido restrito, seja em sentido amplo, considerando as relações estabelecidas pelos hiperlinks. Há que se considerar ainda que a reflexão aqui desenvolvida, mesmo ainda preliminar, aponta para uma hipótese de trabalho que merece ser mais explorada em trabalhos futuros. Qual seja: o hipertexto não garante a intertextualidade, pois o fato de linkar um texto a outro não garante, necessariamente, o fenômeno intertextual. Assim, podemos sugerir que o link, a rigor, gera a hipertextualidade e não a intertextualidade, pois o que percebemos é que a intertextualidade pode até ser explicitada em um link, mas não gerada por ele. (ARAÚJO & LOBO-SOUSA, 2009, p. 579-80).

A intertextualidade evidenciada pelos autores está menos na justaposição de textos proporcionada pelos *links* e mais nas relações possíveis de serem estabelecidas entre os textos. Nesse sentido, as novas mídias oferecem não somente possibilidades que ampliam aquelas permitidas pelo material impresso, como também redefinem o papel do autor e do leitor (este de uma maneira muito mais incisiva), além de exigir o reposicionamento da própria crítica e seu repensar dentro de um universo participativo. Tomado nessa perspectiva,

O hipertexto concretiza a possibilidade de tornar o usuário um leitor inserido nas principais discussões em curso no mundo ou, se preferir, fazê-lo adquirir apenas uma visão geral das grandes questões do ser humano na atualidade. Certamente, o hipertexto exige do seu usuário muito mais que mera decodificação das palavras que flutuam sobre a realidade imediata. (XAVIER, 2004, p. 172).

Assim, se o leitor do hipertexto conseguir relacionar as informações

disponibilizadas, construindo uma cadeia de significantes deslizando significados, então ele estará mergulhando no universo de informações, em uma memória sociodiscursiva que exige dele a percepção da forma pela qual os recursos hipermodais integram-se para constituir o discurso intertextual.

Evidentemente, a intertextualidade não é privilégio da contemporaneidade, tampouco dos textos apresentados nos suportes digitais, mas um recurso extensamente utilizado há muito tempo. Segundo Bakhtin, “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso” (1998, p.106). Entretanto, apesar de a intertextualidade ser um processo constitutivo da Literatura em qualquer época, o modelo romântico de crítica literária buscava o novo, o original, relegando a um plano inferior a relação entre textos.

Os textos são historicamente “disciplinados” a uma acomodação permitida pelos suportes disponíveis e pelos gêneros textuais, considerados por Bakhtin (2003) como tipos relativamente estáveis de enunciados. Cada modificação implica alteração no modo como se manipula a linguagem, com vistas a falar de experiências sensíveis e concretas. Embora essa relação entre texto e meio esteja no âmago do fazer literário, Maingueneau aponta que

O interesse pelos suportes materiais da enunciação é recente. Sem dúvida não faltaram eruditos para estudar as técnicas de imprensa, mas os literatos “puros”, aqueles que se encarregam da interpretação das obras, consideravam mais as narrativas do que as técnicas tipográficas, mais os romances por carta do que os sinetes de cera ou os modos de envio pelo correio. Não obstante, para tornar pensável o surgimento de uma obra, sua relação com o mundo no qual surge, não podemos separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação (2006, p. 212).

Pensar em um texto produzido em um ambiente carregado de estímulos de várias ordens é retornar à experiência de leitura sensorial, pois “Marshall McLuhan vincula a audiovisualidade da mídia eletrônica a essas formas antigas da cultura manuscrita fundada sobre articulações recíprocas entre os processos perceptivos do ouvir e do ver e a presença de gestos corporais” (OLINTO, 2002, p. 58). Vale ponderar que as vanguardas e neovanguardas literárias, bem como todo o corpo de novas exigências estéticas e semióticas por elas evocadas, exigem a elasticidade do meio. Essa sinergia entre artista e meio não é invenção ou exclusividade da contemporaneidade, embora nela seja mais evidente em função da multiplicidade de recursos, meios e técnicas disponíveis. Destarte, a cultura oral, a escrita e a cibernética foram construídas a partir de técnicas linguísticas e literárias que

ancoraram a produção textual, delimitada em função dos suportes e modos de expressão permitidos em cada momento. Assim, conforme os suportes se modificaram, permitiram-se novas atitudes diante do trabalho com a linguagem.

Na atualidade, podemos observar essa dinamização do modo de narrar e o recurso da narrativa embutida (uma história dentro de outra história), além da mescla de suportes e da remissão de um a outro, formando uma verdadeira teia de significantes e significados. Isso vem ocorrendo em diferentes áreas que não a Literatura, mas revelam a reapropriação de uma das técnicas linguísticas mais antigas: a de contar histórias.

Esse processo equivale ao que Jenkins designa “Cultura da Convergência”, “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (2009, p. 29). Essa convergência ocorre quando a coletividade assume a participação ativa na circulação de conteúdos, produzindo significados e correspondendo ao que Pierre Lévy denominou “inteligência coletiva”. E Jenkins faz o alerta:

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Lembrem-se disto: a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final. Não haverá uma caixa preta que controlará o fluxo midiático para dentro de nossas casas. Graças à proliferação de canais e à portabilidade das novas tecnologias de informática e telecomunicações, estamos entrando numa era em que haverá mídia em todos os lugares. A convergência não é algo que vai acontecer um dia, quando tivermos banda larga suficiente ou quando descobirmos a configuração correta dos aparelhos. Prontos ou não, já estamos vivendo numa cultura da convergência. (2009, p. 43).

Há neste tipo de artefato uma dificuldade em rotular o narrador, pois os procedimentos são mais importantes e o leitor sai de sua tradicional atitude passiva para compor os caminhos da leitura, construindo o texto por meio da junção de fragmentos dispersos em espaços e tempos variáveis. Outra possibilidade permitida pela construção em rede é a colaboração do leitor que, em muitos casos, interfere diretamente na obra de outro autor, assumindo uma atitude de coautoria. Esses processos são frutos da globalização e da presença da tecnologia nesse processo, a qual tem permitido um cenário de mudanças constantes. Martín-Barbero considera: “Trata-se, isso sim, do início de uma nova configuração cultural, da articulação das identidades a partir de uma racionalidade tecnológica que se constitui em motor de

uma nova sociedade” (2002 *apud* AMSTEL, n.d., p. 2). Sociedade na qual os indivíduos, por não mais encontrarem uma definição estritamente geográfica, buscam identificação com as comunidades transnacionais via mídia globalizada. Essa ânsia por definir uma identidade e pertencer a um grupo específico impulsionou o desenvolvimento das redes sociais no espaço virtual. Para o autor,

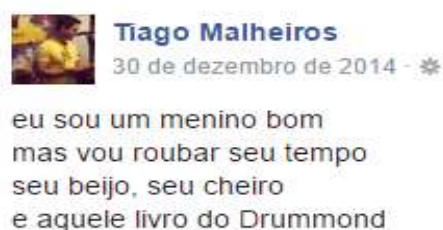
Nesse processo, o indivíduo nega a identificação com uma comunidade massificada, a comunidade global ou nacional para o qual se dirige as mídias de massa como a televisão, e procura uma identidade “única” misturando elementos de diferentes comunidades imaginadas. (AMSTEL, n.d., p. 3).

Se levada em consideração apenas a hipermídia baseada em escrita, as possibilidades de produção situam-se entre as ferramentas de escrita colaborativa (*wiki*), *blogs*, *fanfics*, *twits*, poemas visuais ou digitais, mini ou hipercontos, além das possibilidades de produção e publicação nas redes sociais – dentre elas o *Facebook*, mais amplamente utilizado após a década de 2010 no Brasil, quando ocupou o espaço de outra rede social que dominava o espaço no país (o extinto *Orkut*).

6.2 A Produção Cultural de Rondônia na Internet

A linearidade da leitura em suporte tradicional não é tão corrente nos textos apresentados nas mídias digitais. Segundo Eco (2001), o ato da leitura é construído face à competência do leitor e o tipo de competência que determinado texto demanda. No caso do texto em formato digital, é comum o leitor construir seu próprio processo de leitura, acessando informações dentro de informações, lendo textos dentro de textos e tendo cada vez mais dificuldade em retomar o caminho ou realizar o mesmo percurso duas vezes. Segue um exemplo de poema com referência intertextual:

Figura 9 – Poema com referência intertextual



Fonte: Perfil Público de Tiago Malheiros, na rede social *Facebook*.

Embora quando se trate de intertextualidade na *Internet* seja comum pensar em recursos como os links, neste caso a referência está na menção que se faz à obra de Drummond. Talvez essa seja a forma mais comum de intertextualidade presente

em textos divulgados na rede, pois ocorre sempre que “associamos uma palavra ou expressão a outras já conhecidas ou ao contexto em que aparecem, articulamos a informação nova aos conhecimentos e experiências anteriores e dialogamos com outros textos” (ZACHARIAS, 2016, p. 22).

Vale ponderar que a veiculação de textos em mídias digitais não só aceita, como explora ao máximo o fato de a intertextualidade e a dialogia serem constitutivas do próprio discurso, visto que ele é produzido entre já-ditos e carrega em si o discurso-outro. Todos os textos apresentam em si o traçado interior/exterior, ou seja, assinalam a presença de palavras pertencentes a outros lugares discursivos, exemplares da interdiscursividade representada, que podem ser acessados com um clique. Ou seja, todo texto emerge em um universo de outros textos, com os quais dialoga e interage.

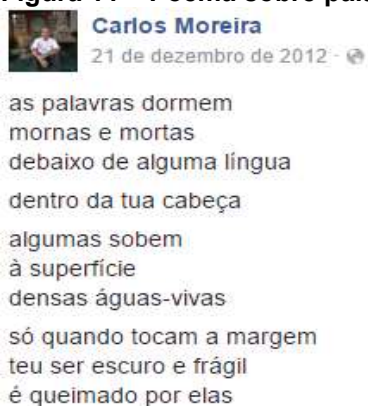
As publicações feitas em ambientes da *Internet* revelam constantemente a hibridização, a intertextualidade, a polifonia, a colagem e o pastiche; demonstrando, assim, que a originalidade está mais no arranjo e composição das formas e figuras do que em algum suposto ineditismo. Neste cenário, as palavras em si também se redefinem, os significantes deslizam produzindo outros significados, múltiplos e multifacetados, carregados das experiências que os usuários da rede possuem. Veja-se como exemplo a postagem feita na rede social *Facebook*:

Figura 10 – Formação de palavras



Fonte: Perfil Público de José Danilo Rangel, na rede social *Facebook*.

Outra postagem feita na rede social *Facebook* menciona as palavras e o lugar por elas ocupado antes de virarem poesia e ganharem vida. Ao leitor que conhece o poema *Procura da Poesia*, de Drummond, a relação entre os textos apresenta-se saliente e instaura a significação por complementação. Segue o poema:

Figura 11 – Poema sobre palavras e poesia

Fonte: Perfil Público de Carlos Moreira, na rede social *Facebook*.

Como se observa, uma das possibilidades permitidas pelas redes sociais, entre tantas outras, é dar vazão ao fazer poético e à escrita criativa. Essas produções têm permitido aos indivíduos repensar a plasticidade humana diante dos novos contextos econômicos e sociais. Nessa perspectiva, a Literatura define-se, para Brandão, como um “produto humano e simultaneamente definidor do humano” (2005, p. 10) e, dessa forma, ainda segundo Brandão,

[...] deixa de possuir relevância a discussão sobre a ênfase na forma ou no conteúdo, signifiante ou significado, materialidade ou mimese, já que a Literatura é entendida como operação que converte a plasticidade humana em texto. Tal plasticidade abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e potencialidades de tal experiência, e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção. (2005, p. 11).

Incluídos nesse entre lugar da escrita artística e do ambiente virtual das redes sociais estão as produções escritas e compartilhadas em perfis do *Facebook*. Esses textos encontram-se em um espaço “escorregadio” entre poesia e prosa, correspondendo ao gênero poema em prosa, o qual ganhou afirmação durante o período romântico francês e atingiu notoriedade com Baudelaire. Tendo surgido em um contexto no qual buscavam-se novas formas de expressão, o poema em prosa rompe com a ideia de poema, pois

É a partir do impulso poético que o seu conteúdo ganha forma e unidade. Seja composto de cinco linhas ou de duas páginas, cada poema deve forjar o tema e os recursos de sua proposição. Ao desfrutar de liberdade formal, defronta-se com um horizonte de possibilidades mil para a expressão, mas reguladas pelo desafio da concisão. Pode até mesmo recorrer à descrição ou à narração de algum fato ou ocorrência diária, mas de maneira breve e elíptica. (PAIXÃO, 2013, p. 153).

No poema em prosa impera a concisão e visualiza-se um movimento de tensionamento entre prosa e poesia, presentes simultaneamente neste gênero textual. Ao mesmo tempo em que se percebe o uso da narrativa, também visualiza-se o

aspecto poético em uma tentativa de romper com a sucessão, a causalidade, a ordem. Em geral, não se atinge a completude esperada de um texto em prosa, pois o sentido deve ser construído nesse espaço aberto para a transformação, permitido pela poesia também presente no texto. É comum que os poemas em prosa sejam descritivos ou evocativos e não raro são apresentadas ações que se sucedem, sem perder de vista a característica da concisão.

De acordo com Paixão (2013, p. 154) “o poema em prosa implica uma atitude concêntrica das imagens. Circunscreve-se a um círculo de impressões selecionadas e que figuram a experiência poética, em fôlego curto”. Além disso, vale lembrar que uma das características dos poemas em prosa de Baudelaire reside na exploração dos contrários e na ampliação do espaço conferido à narrativa dentro dos poemas. Nas produções contemporâneas veiculadas na mídia é recorrente a presença de poemas em prosa, cuja ênfase incide também sobre contrários e figura a experiência poética em tons narrativos e fôlego curto. Como exemplo de produção atual neste sentido, segue o texto *Flechada*:

Figura 12 – Poema *Flechada*



Fonte: Perfil Público de Elizeu Braga na rede social *Facebook*

Como se pode verificar ao realizar leituras de textos de caráter literário na rede, especialmente no *Facebook*, grande parte atende às características do poema em prosa, propositalmente ou por experimentação no uso da linguagem poética. Além disso, deve-se lembrar que o próprio ambiente da *Internet* encontra-se em construção, assim como os gêneros digitais nela encontrados. A respeito das características composicionais ou formais dos textos produzidos no *Facebook*, vale lembrar que a referida rede social incorporou formatos digitais surgidos antes dela existir, agregando serviços de mensagens instantâneas, publicações na linha do tempo, formação de grupos ou páginas com caráter diversificado, como o blog. Muitas pessoas migraram seus antigos *blogs* para a plataforma do *Facebook*, a fim de expandir o número de acessos e potencializar a divulgação das informações.

De acordo com Rojo (2013, p. 8) “vivemos a era das linguagens líquidas, a era do *networking*, ou relacionamento”, de modo que praticamente toda ação se realiza em ambientes de *Internet* – e não é diferente com a Literatura. A liquidez, entretanto, afeta a permanência dessas produções – feitas para serem consumidas no dia, perdem-se na imensidão de textos presentes na rede. Em termos de organização e possibilidade de retomada, as publicações em *blogs* são mais eficientes. Entretanto, poucos são os *blogs* com visibilidade e “seguidores” que acompanhem as publicações, lendo e comentando. Isso acontece mais frequentemente em espaços de redes sociais, especialmente o *Facebook*.

Uma publicação no *Facebook* pode contar com a aprovação dos leitores e a multiplicação de acessos – a rede disponibiliza o botão “curtir” para que o usuário sinalize que leu/gostou e a ferramenta “compartilhar”, que permite ao usuário realizar a postagem da publicação em seu próprio perfil, gerando outras “curtidas” e compartilhamentos, em uma cadeia. Em termos de abrangência e considerando os diferentes níveis de respostas, portanto, o *Facebook* supera outras plataformas. Conforme Rojo e Barbosa (2015, p. 123):

Frente ao que se segue (ou ao que é de alguma forma publicado) na rede, é possível ter diferentes níveis de resposta: algumas acessíveis diretamente a quem publica o conteúdo – **curtir, comentar, redistribuir** (sem comentar), **redistribuir com comentário fundamentado** (redistribuição crítica) etc. –; outras não tão diretamente acessíveis: publicações em outras redes ou espaços sem referências diretas às origens. Essas publicações/respostas também podem ser multimodais: podem misturar diferentes linguagens (para além da verbal, vídeos, áudios, imagens de diferentes tipos, estáticas ou em movimento etc.). (Grifo das autoras).

Embora as possibilidades de respostas sejam amplas, o que se publica hoje, cai no esquecimento amanhã. A rede não organiza informação por conteúdos ou temas, apenas pelo que é denominado “linha do tempo” – uma disposição cronológica das publicações, da mais recente a mais antiga. Assim, embora o que foi postado não seja perdido, também não é recuperado com muita facilidade.

Apesar de algumas páginas no *Facebook* receberem a indicação de *blog*, percebe-se a ausência de características que delimitaram o surgimento desse tipo de texto digital, surgido no contexto de emergência da chamada *web 2.0*⁶¹. Enquanto formato, vale observar que

Todos os blogs contêm postagens datadas, começando pela mais recente, e

⁶¹ em seus primórdios a *Internet* era estática e as pessoas recorriam a ela para obter informações disponibilizadas em *sites* eletrônicos; entretanto, isso mudou na passagem do ano 2000 e a *Internet* passou a ser ambiente dinâmico e de interação, com atualização constante, contínua e em tempo real.

a maioria inclui *links* externos. Os blogs são compostos por postagens, que incluem uma data, um registro de horário e um *permalink*, e frequentemente incluem também um *link* para comentários e para o nome do autor, especialmente se múltiplos autores colaboram com o *blog*. A cronologia reversa e o registro do horário das postagens geram uma “expectativa por atualizações”. (MILLER & SHEPHERD, 2012, p. 73).

Dadas as suas características, o *blog* (como ferramenta ou como formato) mantém as publicações mais organizadas, de modo que tornam-se mais fáceis de recuperação decorrido um certo tempo – o que não ocorre nos *blogs* dentro do *Facebook*, os quais absorveram a efemeridade da rede social. As postagens antigas praticamente são perdidas e, embora permaneçam publicadas, a localização delas é uma árdua tarefa.

Verifica-se a existência de blogs específicos para a divulgação de produções literárias, a exemplo de *Menino da água doce* e *Prosa pra pirar*, o primeiro destinado a publicar poesias e o segundo a veicular prosas – ambos os blogs pertencem a Rubens Vaz Cavalcante, popularmente conhecido como Binho. Entretanto, além de manter os *blogs*, o autor utiliza também o *Facebook* como um espaço de divulgação alternativo, seja veiculando em seu perfil as poesias ou narrativas ali produzidos ou compartilhando o *link* do *blog* e convidando os usuários da rede social a conferirem a publicação no espaço “original”. No *blog* de prosas há uma personagem recorrente: Lé Zinho, caracterizado da seguinte forma em postagem de 10 de fevereiro de 2012:

Popstar de última geração, Lé Zinho, lap top à mão, cinco minutos antes de começar o show tentava, a todo custo, baixar um mega sucesso cáldo y caliente que ouvira num site latino. Não queria mais chorar sobre o bright entornado em turnês de fracasso. Tramava tocar no rádio. Clip na TV. Ninguém notaria a tramóia. Faria parecido, não igual. Chupada eletrônica com sotaque andino. Seria a glória. Rezou pra São Rod Stewart, redentor dos plagiante, e pirateou a idéia. Piração na rede. Apelo informatizado. Maquiavelismo cibernético. [...] Saiu da rede e entrou no palco. Um swing dantes nunca alçado. Metais em brasas. Percussões troando Áfricas. Lé salseando tudo que sabia. Entortando cândidas melodias. Bolerando sem Ravel. Pop tropicanalha. Trejeito porteño. Meio malafo caribeño. Vivendo intensamente o simulacro dos ventos. Velhos os novos tempos. Floriu formas e arrasou de cabo a rabo aquela noite de festa e fama. Foi fortemente ovacionado por violões ovations e por vozes várias. Um sucesso!

À medida em que são desenvolvidas as leituras no *blog*, mais o leitor conhece Le Zinho e se identifica com ele em seus jeitos e trejeitos, em suas ações cotidianas e no vocabulário tipicamente “beiradeiro” – palavra que até recentemente tinha conotação pejorativa e hoje mostra-se como um termo sob o qual procuram-se construir as características identitárias de Rondônia. De acordo com Ronaltti, a designação “beiradeiro” é complexa e vai além da mais difundida concepção, pela qual compreenderia os ribeirinhos e os descendentes afro-indígenas. Na concepção

dele,

Todos nós estamos à beira, nos desenvolvemos a beira, somos “marginais”, nascemos à beira dos rios, da ferrovia, da BR-364, portanto somos Beiradeiros. Assim, também são nossas cidades, principalmente Porto Velho que nasceu a beira do Madeira, assim como as diversas cidades que se desenvolveram a beira da BR-364. Desenvolvemos-nos a beira, assim como fomos colocados à beira ao decorrer dos diversos ciclos econômicos. (RONALTTI, s.d, s.p.).

Ainda de acordo com Ronaltti, o Estado de Rondônia apresenta “uma diversidade que, creio eu, pode ser resumida em uma unidade – o Beiradeiro”. Entretanto, a unidade é ilusória e o personagem Lé Zinho comprova isso com sua multiplicidade. Vejam-se alguns trechos retirados do *blog* Prosa pra pirar, de Rubens Vaz Cavalcante:

Popstar de última geração, Lé Zinho, lap top à mão, cinco minutos antes de começar o show tentava, a todo custo, baixar um mega sucesso cáldo y caliente que ouvira num site latino. Não queria mais chorar sobre o bright entornado em turnês de fracasso. Tramava tocar no rádio. Clip na TV. Ninguém notaria a tramóia. Faria parecido, não igual. Chupada eletrônica com sotaque andino. Seria a glória. Rezou pra São Rod Stewart, redentor dos plagiantes, e pirateou a idéia. Piração na rede. Apelo informatizado. Maquiavelismo cibernético.

A sexta-feira chuvosa escondia o pôr-do-sol que sempre incendiava os fins de tarde amazônicos. Lé Zinho adivinhava as margens do Madeira escurecendo como nas pinturas simbolistas de Franz Von Stuck. Pensava em Sunset by the sea e ria do absurdo da comparação. Bebeu de uma vez o suco de cupuaçu que repousava no copo sobre o parapeito da janela e deu início ao ritual de preparação para a noite. Tomou banho. Fez barba. Escovou dentes e cabelos. Colocou jeans desbotado, camiseta básica e perfume preferido. No som do quarto, Lenine in Cité fazia as coisas dançarem. Conferiu o perfil no espelho, ensaiou umas poses, riu e partiu rumo à noite de Porto. Em algum lugar do peito o coração ansiava “um nada de felicidade”. Assistiu show. Foi ao bar. Voltou para casa levando aves noturnas recolhidas pelo zoom da objetiva de sua subjetividade.

Cool da madrugada, em algum pub da rua Brasília, Lé Zinho pedia pela quinta vez que o barman repetisse, no telão, A nigh in Tunisia, interpretação inspirada de Dizzy Gillespie que o tocava profundamente. Pedia e chorava em único e mesmo gesto. Horas antes a cena se repetiria com So what, do Miles Davis. A mesma quantidade de repetição e de lágrimas.

Quando tentou cantar para, quem sabe, espantar aquela estranha sensação, quase teve uma síncope: a voz que saiu de sua garganta era um misto de Tetê Espíndola e Barbra Streisand. Pensou em “Escrito nas estrelas” e “Superman”, por um istmo de segundo, e suspirou saudoso.

Como se observa nos trechos transcritos acima, há uma demarcação do lugar do qual o locutor fala, através do estabelecimento de uma imagem de si (o “ethos”). Segundo Maingueneau, “Este ethos não pertence ao indivíduo considerado independentemente de seu discurso; é apenas uma personagem adaptada à causa que o orador defende” (1996, p.92). Percebe-se não a defesa de uma identidade demarcada rigidamente, mas uma profusão de possibilidades de ser e agir, as quais situam-se na dimensão da subjetivação: o indivíduo subjetiva-se de formas variadas dependendo do contexto no qual se encontra em cada circunstância. Assim, sendo o

sujeito instável, múltiplo e variado, suas produções adquirem as mesmas características. Do *blog* de poesias *Menino da água doce*, apresenta-se a seguir a sequência de cinco poemas intitulados *Grafismo Letal*. Neles observa-se a relação do escritor com a escrita, especificamente a literária:

grafismo letal

quando as rimas saíram de férias
achei que era prosa a invenção oculta na glosa
mas eis que de alguma longíqua esfera
o brilho ofuscante dos punhais estelares
grafitou o fio de sangue na presa da fera
(quinta-feira, 16 de dezembro de 2010)

grafismo letal III

Quando as rimas saíram de férias
achei que era prosa a paisagem esmiuçada nas telas
mas eis que de um inesperado respingo do pincel
o relevo vazado das tonalidades primárias
grafitou com sangue a tez esmaecida da aquarela
(quarta-feira, 22 de dezembro de 2010)

grafismo letal V

quando as rimas voltaram de férias
achei que era poema a prosa ecoante dos fonemas
mas eis que de um discreto enredo profético
a matéria prima da tempestuosa prosa
grafitou com sangue a rima rica da rosa
(quinta-feira, 30 de dezembro de 2010)

grafismo letal II

quando as rimas saíram de férias
achei que era prosa o espinho exposto das rosas
mas eis que de uma invisível pétala de quimera
a abelha melíflua da ensadecida colmeia
grafitou com sangue o pólen estéril das bromélias
(sexta-feira, 17 de dezembro de 2010)

grafismo letal IV

quando as rimas saíram de férias
achei que era prosa o acorde entoado à capela
mas eis que de uma antiga cantiga ribeira
o agudo cortante do canto das lavadeiras
grafitou com sangue o aplauso mudo da plateia
(sexta-feira, 24 de dezembro de 2010)

Em geral, pode-se dizer que a poesia apresentada no *Blog* em tela corresponde a uma poesia do cotidiano, percebe-se situações do dia a dia são transfiguradas em poesia, as quais servem de ponto de partida para a produção artística, mas não impõem limitações a elas. Conforme são lidos os poemas do *blog*, são encontradas formas diferenciadas de expressão e temáticas variadas. Observa-se um trabalho com a palavra, os sons e seus efeitos, a musicalidade da linguagem; de modo que o leitor é instigado a descobrir o caminho da dispersão.

Além dos blogs de autoria de Rubens Vaz Cavalcante, foram mapeados *blogs* que pudessem ter autoria de rondonienses. Utilizando um *site* de buscas na *Internet*, foi encontrado o seguinte poema, publicado no espaço destinado a comentários, localizado abaixo de uma postagem intitulada *Literatura Rondoniense*.

Figura 13 – Poema publicado em comentário de postagem em Blog

Luiz Alfredo Nunes de Melo 23 de outubro de 2011 02:52

Na rua do coqueiro bebi
o primeiro soneto de vespasiano ramos
ofuscado pela fumaça da Maria fumaça
que vem e que passa levando o meu coração
agitado na estação
o sonho do meu primeiro amor
vapor ardor nos olhos
torturado por aquela antiga canção
o madeira leva o batelão
a rotação da terra
aquele crepúsculo incandescente
que queima as lentes dos meus olhos
as minhas pupilas dilatadas de papoulas
vermelhas
é certo que ainda no triângulo
escutei something e aquele blues do hoover
mas ali debaixo do mormaço li
aquele verso de pura paixão e loucura de amar
do Bolívar
é certo que ali perto me perdi
com os poemas do Gullar
foi no cai n água
que olhava as anáguas da Alice
que jogava minhas mágoas
no madeira
na solidão daquele beiradão
escutava decerto sirimbó
e os acordes do cabo Ivo
e li aquela estrofe do Drummond
e decorei aquela quadra do bandeira
mas na subida da ladeira
escutei o cabo lira
agora escuto aquela acadêmica da UNIR
perguntar pra Eunice

se existe literatura em PV
sempre olhava do meu quarto o luar
e as três marias negras da philadelphia
e o tûmulo do Vespasiano
que escreveu seu último poema de morte
e trouxe na sua bagagem cousa alguma
e bem ali
teve sua última inspiração
suspiro poético
existe poema mais real
que a morte
escrita com a própria vida
morte de um poeta de tantos lugares
e de lugar algum
e será que ela nunca dobrou a esquina
e não topou com o binho
mado bado oswaldo
não virou acolá
e não encontrou o viriato
e em nenhum barzinho o basinho
e ao perguntar pra Eunice
não está de frente
com a pena que garatuja
risca suja sombra intruja
pisca que nem coruja
poemas que pulsa
versos in versos perversos
universos de palavras
apaixonadas de amor
que nos engana dizendo ser
fingindo tantas pessoas conter
num poema tão pequeno
insano profano sensual
e não está ela em PV?!

Luiz Alfredo – poeta.

Fonte: Blog Web Jornal⁶²

No poema escrito no espaço destinado a comentários visualiza-se a imbricação destes dois gêneros: o comentário e o poema. Luiz Alfredo Nunes de Melo escreve um texto que funciona, de certo modo, como uma resposta à pergunta feita (indiretamente) na postagem feita no *blog*. Vale considerar que a publicação foi realizada por alunos de um curso de comunicação, os quais, possivelmente, estavam experimentando o funcionamento de um *blog*. A postagem é longa e apresenta textos de diferentes estilos em sequência: primeiramente apresenta-se um texto de caráter informativo sobre Literatura Rondoniense (título da postagem) em cujo entremeio aparece um documentário em vídeo, contendo imagens da “trajetória espaço-temporal” de Porto velho; em seguida apresenta-se uma entrevista realizada com uma acadêmica da Universidade Federal de Rondônia e membro do projeto Literatura emergente em Rondônia; por fim, a equipe do *blog* apresenta uma entrevista com a escritora Eunice Bueno, a qual havia sido citada pela acadêmica na entrevista anterior.

⁶² O *Blog Web Jornal*, conforme descrição oferecida na página, corresponde a uma atividade desenvolvida para cumprir avaliação da disciplina de Língua Portuguesa em um curso de jornalismo. <http://redejournal.blogspot.com.br/2011/04/literatura-rondoniense.html>

Dada a esta mistura de textos e gêneros, o comentário feito demonstra uma leitura cruzada e constitui-se a uma resposta que não foi feita diretamente pela acadêmica, mas que é apresentada por ela ao discorrer sobre o surgimento do grupo de pesquisa Literatura emergente em Rondônia, do qual é membro.

Luis Alfredo assina seu comentário e indica o lugar do qual fala: é um poeta. E como tal responde a pergunta que ele mesmo considera desnecessária: existe literatura em Porto Velho? – e responde narrando em seu poema momentos e paisagens nas quais absorveu e experienciou poesia em Porto Velho. Ao mesmo tempo em que retrata seu contato com autores como Gullar, Drummond e Bandeira, enfatiza os sonetos de Vespasiano Ramos, os versos de Bolívar ou os acordes do Cabo Ivo. Questiona, sobretudo, se há necessidade de perguntar se existe poesia em Porto Velho quando há a evidência concreta do túmulo de Vespasiano Ramos; a materialidade das Três Marias (caixas d'água do tempo da E.F.M.M) e a vivacidade de poetas como Binho, Mado, Bado ou Oswaldito circulando pela cidade. O comentário devolve à pergunta ao grupo que fez a postagem: e não está ela em PV? – uma vez que Luis Alfredo em seu poema ilustra a relação da poesia (e da literatura) com o próprio espaço concreto.

Observa-se que esta mescla de gêneros – comentário e poema – reforça a necessidade de o leitor completar lacunas, estabelecendo inferências e relações intertextuais, uma vez que o sentido do texto só pode ser obtido quando os nomes, os lugares e demais referências são adequadamente preenchidas.

Além da intertextualidade, outro avanço visível nos textos em mídias é a possibilidade de o leitor acessar imediatamente ao texto referido por meio do hipertexto e construir o seu próprio roteiro de leitura, buscando aquelas informações que lhe parecem pertinentes e/ou necessárias. Entretanto, apesar de o leitor percorrer inúmeros caminhos e as textualidades eletrônicas levarem sempre a um trajeto fragmentado, deve-se lembrar que este trajeto não é aleatório, mas previamente delimitado e indicado pelo autor ao organizar as informações em sistemas de links. Dessa forma, o hipertexto abre caminhos, oferece alternativas, convida a entrar num labirinto, cujos caminhos foram pensados, arquitetados ou desejados pelo autor.

Os comentários de leitores revelam, em grande parte das vezes, a identificação do “eu” com as palavras do “outro”, definindo assim a corporeidade do “nós”. Vários anônimos incrementam a cena de construção poética e literária permitida pelas redes sociais. Um exemplo interessante de construção colaborativa pode ser encontrado no

perfil de Elias Balthazar⁶³, no *Facebook*. Nesse caso percebe-se a quase simultaneidade/alternância de papéis de autor e leitor, tendo sido construída a escrita compartilhada ao longo de seis minutos, como pode ser visualizado na imagem abaixo:

Figura 14 – Produção colaborativa no *Facebook*



Fonte: Perfil Público de Elias Balthazar, na rede social *Facebook*, em 03/08/2012.

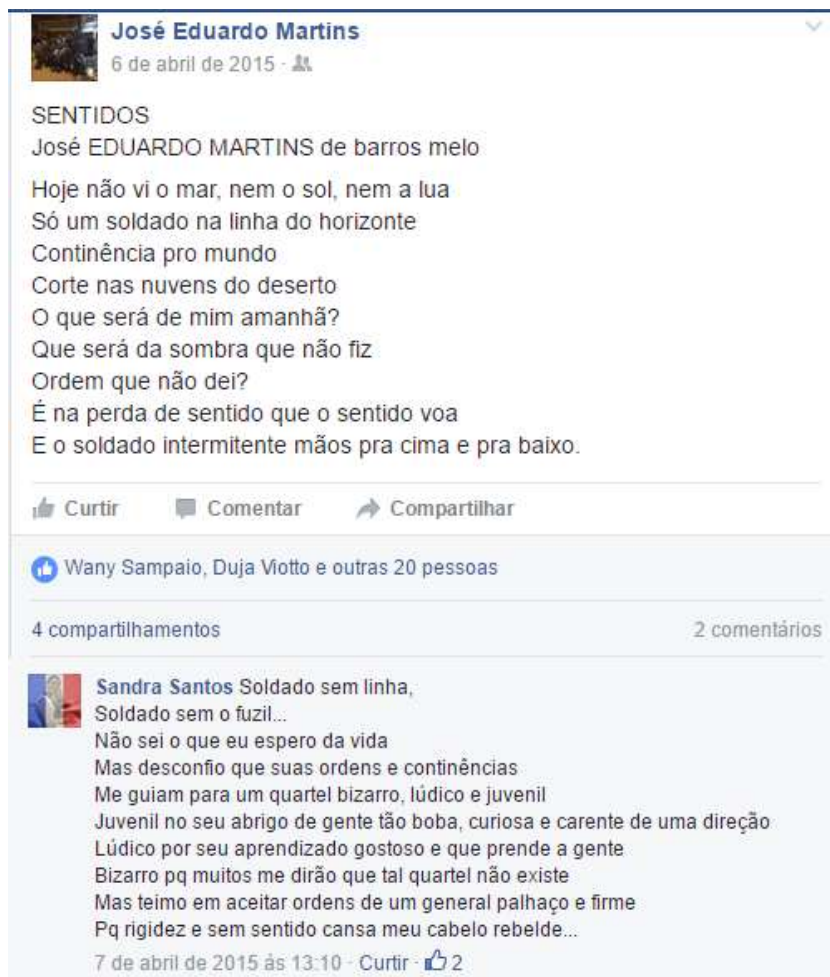
Esse é mais um caso do que tem sido chamado de “escritor” ou, ainda, de um leitor de memória curta, porém ágil, como define Santaella: “Um leitor que precisa esquecer, pelo excesso de estímulos, e na falta de tempo de retê-los. Um leitor de fragmentos, leitor de tiras de jornal e fatias da realidade” (1996, p. 148). Essa agilidade em responder equivale a um “querer fazer parte”, promovido pela ideia de rede e de conectividade com o mundo – dar a resposta corresponde a fazer parte deste mundo digital – e este tipo de comportamento só é possível em função do contexto e dos aparatos tecnológicos disponibilizados na atualidade.

Para Baltar, “No que diz respeito à relação língua e sociedade, os gêneros refletem os avanços históricos e tecnológicos de uma sociedade” (2006, p. 28). Esse tipo de construção somente é possível no contexto de uma sociedade que desfruta de aparatos tecnológicos capazes de colocar autor e leitor na mesma temporalidade,

⁶³ Poeta com menção honrosa no prêmio Sesc de poesia/2011; Classificado recentemente no Concurso Nacional Novos Poetas, Prêmio Sarau Brasil 2012 promovido pela editora Vivara.

ocupando um ciberespaço e definindo novas formas de elaboração e constituição textual. Mais um exemplo disto é o poema *Sentidos*, de José Eduardo Martins de Barros Melo, também publicado no *Facebook*, em um grupo nomeado *Portovelhês*. Segue o poema e a sua “continuidade”, elaborada por uma das participantes do grupo:

Figura 15 – Continuando a escrita de poema publicado no Facebook



Fonte: Grupo público do *Facebook*, denominado Portovelhês.

Considerando-se essa possibilidade de interação mais imediata entre escritor e leitor, além da emergência deste escreitor, há que se pensar na adaptação sofrida pelo texto em função de seu suporte não como uma novidade ou uma ruptura, mas como um processo que é próprio da produção textual ao longo dos tempos. De acordo com Baltar, a readaptação de um texto em função do suporte é uma constante, basta observar “as novelas, antes escritas em folhetins de jornais e em livros, hoje são escritas para a televisão” (2006, p. 44). Obviamente, “Com os avanços tecnológicos e a ampliação dos suportes textuais, os eventos discursivos vão sofrendo contínuas modificações nas estruturas esquemáticas de base – gêneros estáveis de enunciados” (BALTAR, 2006, p. 29).

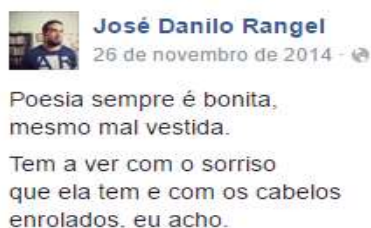
Essas novas práticas de leitura, ainda pouco trabalhadas, exigem um leitor cada vez mais responso-ativo, como propõe Bakhtin (1992), um leitor que não simplesmente absorva, mas produza significados. Na contramão, o risco da superficialidade é grande. Em meio ao temporal de informações, linguagens e códigos o leitor e o sujeito precisam reconstruir os percursos de leitura, desfragmentando e reconstruindo o texto, construindo pontes, definindo portos – não tão seguros, mas de passagem porque o significado é volátil, reconstruível, é sempre porvir.

Assim, as produções veiculadas pela mídia (em especial a eletrônica, pelas múltiplas possibilidades) podem ser tomadas também como literárias, senão no todo, em suas partes. Com esse movimento, relativiza-se a problemática “é ou não literário diante do efeito dessas produções, no que diz respeito à simbolização dos processos sociais e a construção de subjetividades. De acordo com Mourão,

Vivemos como se o poder da escrita mudasse de mãos. Como se a natureza do texto tivesse mudado. De facto, o texto produzido por um computador não é senão a materialização instantânea de um processo de produções virtuais. É por isso um texto eminentemente “frágil”, sem a autoridade do texto estabelecido. A Literatura gerada por computador é uma Literatura do fluxo, do instantâneo, do móvel, do universal, do interactivo. A informática põe em causa sobretudo a componente material do signo, o que leva vários autores a falar de imaterialidade. Esta desmaterialização confere ao texto informático características que não apresenta em nenhum outro suporte. (2001, n.p.).

Essas mudanças no procedimento de escrita contribuem para que se possa (re)discutir os fundamentos da Literatura, pois a produção cultural, impactada pela mediatização da sociedade e pelo estágio da *Internet* (participativa, colaborativa), tem sofrido modificações na forma com que se dá sua organização nos estágios de pré-produção, produção e pós-produção. Além disso, há que se pensar no lugar proporcionado pelas mídias digitais e, em especial, pelas redes sociais – as quais não só conectam as pessoas, antes distanciadas pelos espaços geográficos, mas também as colocam em relação de interação por meio da escrita. Nesse contexto, permite também problematizar, dentre várias outras questões, o próprio fazer literário ou a escrita poética. Tomem-se como exemplos as seguintes postagens:

Figura 16 – Em busca da definição de poesia



Fonte: Perfil Público de J. D.R., postagem feita em 26/11/ 2014 e 28 de novembro de 2014.

Em um cenário no qual hábitos de leitura são constantemente discutidos, pois o Brasil ocupa posições desfavoráveis em programas de avaliação como o PISA (Programa Internacional de Avaliação de Alunos), torna-se necessário repensar acerca de estratégias para desenvolver habilidades de leitura, dentre elas a literária. Observa-se que os ambientes virtuais podem ser aliados nesta tarefa, não só por proporcionarem o espaço de publicação de textos (cujas características variam conforme os propósitos interacionais), mas também por servirem de lugar para discussões sobre texto, textualidade, literatura, fazer poético. Veja-se um exemplo:

Figura 17 – Diálogos sobre Literatura

Jose Danilo Rangel
8 de novembro de 2014 · 🌐

Há dois modos de alcançar o leitor, um é convidando-o a sentir ou pensar o que sentimos ou pensamos, o que expressamos, o outro é conseguir fazer com que ele se reconheça no que expressamos, o que é mais fácil.

👍 Curtir 🗨 Comentar ➦ Compartilhar

👤 Elieza Reis da Silva e outras 8 pessoas

Cibelle Santos Que bom que é mais fácil , porque eu prefiro assim 😊
7 de novembro de 2014 às 23:23 · Curtir · 👍 1

José Danilo Rangel É mais fácil, sim, mas é como atirar no escuro, contar com a sorte, porque não dá pra saber o que vai mobilizar o outro. Assim, como não dá para escrever orientado por essa intenção.
7 de novembro de 2014 às 23:28 · Curtir · 👍 1

Cibelle Santos É bem doido também para o leitor... vc tá bem ali lendo várias coisas daí de repente vc se depara com uma pessoa falando de vo.. mas peraí quem é esse vidente? Kkkkkk
7 de novembro de 2014 às 23:31 · Curtir · 👍 1

José Danilo Rangel kkkkkkkkkkkk
7 de novembro de 2014 às 23:32 · Curtir

José Danilo Rangel Eu sei exatamente o que quer dizer. Mas também é divertido passear pela mente do autor. Quando li o Ensaio Sobre a Cegueira por exemplo, ou Cem Anos de Solidão, me deparei com algo longe das minhas vivências, mas foi igualmente interessante.
7 de novembro de 2014 às 23:33 · Curtir · 👍 1

Cibelle Santos Realmente. Isso tudo é mágico conhecemos vários mundos.
7 de novembro de 2014 às 23:38 · Curtir · 👍 1

José Danilo Rangel Exato. Eu lembro que quando comecei a ler poesia, ficava puto com uns pensamentos do Bilac, do Pessoa e de muitos outros poetas, eu fica pessoalmente revoltado.

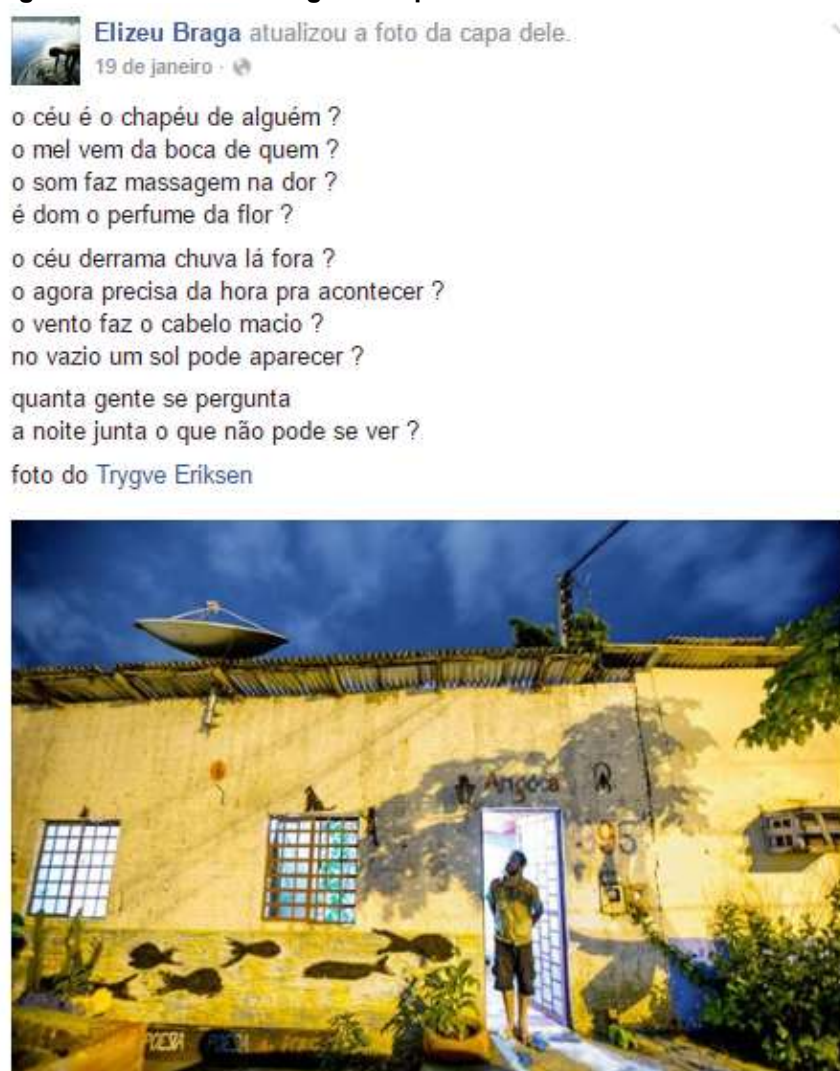
Quando comecei a escrever, me dei conta de que estava expressando o que queria expressar e, por conseguinte, entendi que o que aqueles caras estavam fazendo era isso também.

Então, parei de esperar que eles só dissessem coisas com que eu concordasse e passei a gostar de "ouvir" o que eles tinha a dizer. Minha vida de leitor mudou a partir daí.
7 de novembro de 2014 às 23:38 · Curtir · 👍 3

Fonte: Perfil Público de José Danilo Rangel, postagem feita em 8 de novembro de 2014.

Embora a escrita na *internet* potencialize o uso de recursos, as produções via *Facebook* ainda são estáticas e basicamente fundadas no plano verbal. Quando há mescla de linguagens, ela ocorre por meio da utilização de imagens, em geral fotografias que mantêm alguma relação com o texto escrito. O uso da fotografia decorre, possivelmente, das características inerentes ao uso da rede social que difundiu a veiculação de *selfies* e estimulou a publicação de fotos (as quais tornaram-se também uma forma de captura e representação do real), mais amplamente utilizada após o surgimento dos dispositivos do tipo *smart* que agregam funções como telefonia, câmera fotográfica e acesso à rede. Além disso, a fotografia exerce o papel de chamar a atenção dos usuários, os quais, a partir da visualização da imagem, passam a ler o texto que a acompanha. A seguir, um exemplo de publicação que articula as linguagens verbal e não-verbal, tendo em vista divulgar o poema produzido:

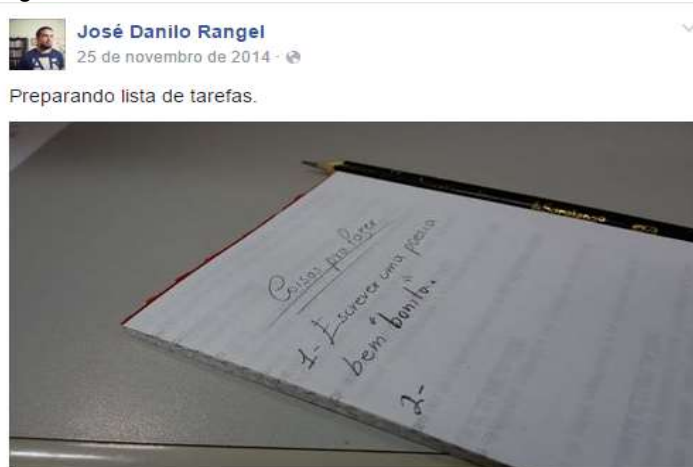
Figura 18 – Poema e imagem em perfil do Facebook



Fonte: Perfil Público de Elizeu Braga no Facebook, publicação feita em 19 de janeiro de 2016.

Outro exemplo de articulação entre linguagem verbal e não verbal está na figura 19, a qual apresenta a foto de um bloco de anotações, no qual vê-se uma lista de coisas a fazer. Embora tenha um segundo item na lista, ele não está preenchido. Entende-se, assim, que o primeiro item tomará conta do dia do escritor, qual seja: “escrever uma poesia bem ‘bonita’”. Ao usar a palavra ‘bonita’ entre aspas, o autor deixa implícita a discussão sobre os critérios de definição do belo, bem como do que pode ou não ser considerado poesia. Como pode ser visto abaixo, o texto imagético convida os leitores a uma reflexão metapoética:

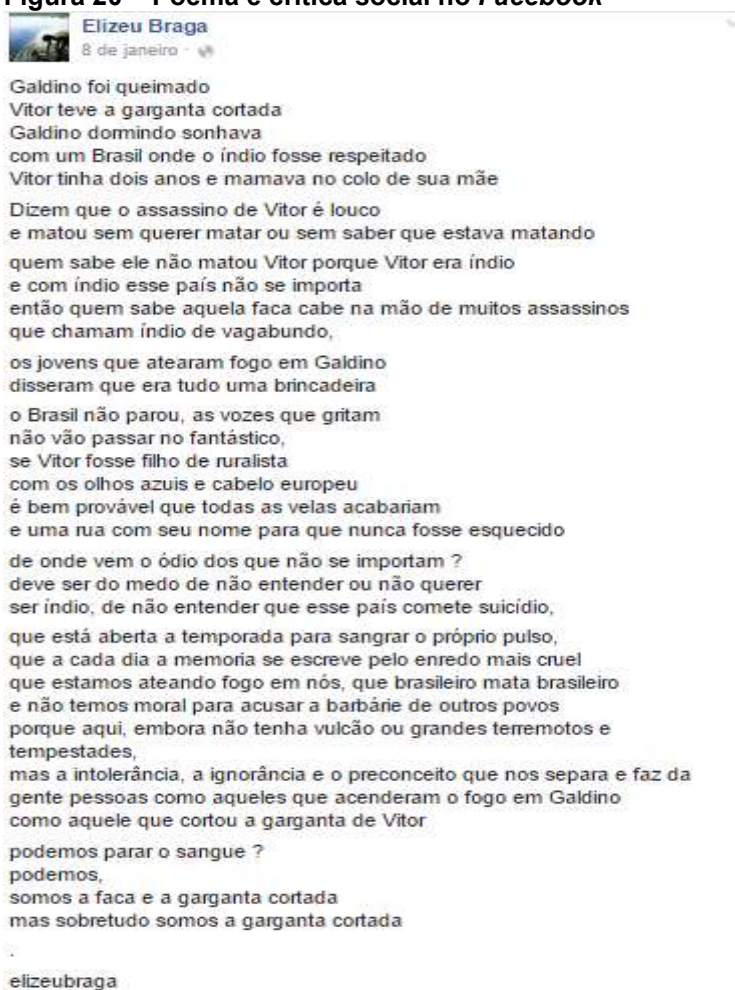
Figura 19 – Poesia “bonita”



Fonte: Perfil Público de José Danilo Rangel, publicação de 25 de novembro de 2014.

Além disso, pode-se observar que a faceta política não foi esquecida na rede social. Em meio a outras manifestações de diferentes cunhos, o *Facebook* tem se mostrado como plataforma para divulgar opiniões, comentar fatos, combater ou defender ideologias, levantar bandeiras. Isso ocorre porque o ambiente virtual tornou-se o espaço no qual o indivíduo “encontra” pessoas, assim como antes as praças desempenharam esse papel. Há inclusive a crítica sobre a falta de ação prática dos chamados “ativistas/revolucionários de *Facebook*”, pois a segunda década do século XXI ao passo que aproximou pessoas e espaços pela possibilidade de conexão pela *internet*, também trouxe o distanciamento das ações concretas, do contato físico, dos relacionamentos “reais”.

A parte dessas discussões, pode-se verificar que os poemas publicados no *Facebook* também servem como espaço de contestação, crítica ou enfrentamento. Em muitas publicações percebe-se o engajamento do poeta e sua tentativa de levar seus “seguidores” à reflexão, objetivando, em última instância, a ação. Veja-se o exemplo a seguir:

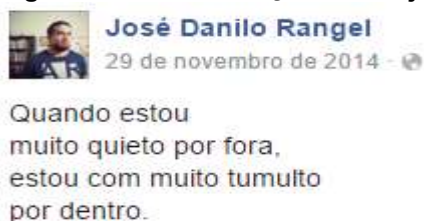
Figura 20 – Poema e crítica social no Facebook

Fonte: Perfil Público de Elizeu Braga na rede social *Facebook*, publicação de 8 de janeiro de 2016.

Além disso, verifica-se que a maneira como se entrelaçam identidade e alteridade no discurso produz efeitos particulares na constituição do sujeito, pois o enunciador constitui-se em um lugar de fala, é uma posição preenchida pelo locutor para dizer determinada coisa. Dessa forma, um mesmo locutor pode assumir diversas posições enunciativas sem ferir a unidade textual – que é garantida pela função-autor.

Uma das buscas filosóficas mais incessantes é responder ao questionamento “quem sou eu?”. Assim, é comum que os textos nos quais o eu da enunciação fala de si, mostrem que ele, ao referir-se a si, segundo certos processos de identificação, subjetiva-se em meio às múltiplas formas de subjetividade, tendo certa dificuldade em fixar uma. Isso ocorre porque a evidência do sujeito e de sua identidade é apenas efeito de uma heterogeneidade constitutiva; embora o sujeito pretenda a unidade, acaba por deslizar perante a multiplicidade mostrada das identidades. Para compreender os processos de construção de subjetividades também é preciso lidar com a eficácia da imagem estereotipada, com as posições de poder e resistência, dominação e dependência construtoras do sujeito.

Figura 21 – A construção da subjetividade



Fonte: Perfil Público de José Danilo Rangel, publicação de 29 de novembro de 2014.

Considerando-se aspectos formais, pode-se dizer que as postagens de diferentes autores apresentam características semelhantes: textos curtos, em geral sob o formato de poesias, algumas vezes acompanhadas por imagens que correspondem a uma possibilidade de leitura do texto ou que a ele remetem. Em termos de conteúdo observa-se a manutenção de temas abordados antes da emergência das mídias digitais: o eu, o local, a mulher (ou o amor), o social. Embora os textos apareçam em novos suportes ainda carregam as características do impresso, em parte dadas as próprias características das redes sociais que limitam o tipo de conteúdo a ser veiculado.

A possibilidade de o leitor interferir ou continuar o texto publicado, sem que o produtor tenha controle disto, é algo relativamente novo e possivelmente demarcará novos rumos para a escrita artística. Não há rigidez no estilo, adota-se o ecletismo e tira-se vantagem do pastiche, embora percebam-se ainda alguns apegos a modelos canônicos. Aos poucos, a literatura estabelece um contato mais ampliado com as outras artes – o que é favorecido pelo maior domínio das ferramentas tecnológicas, atualmente mais acessíveis e descomplicadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos tempos, as modificações no consumo, produção e divulgação têm atendido às necessidades constantes da Literatura de (re)discutir fundamentos e, nesse ínterim, a Literatura, em suas tensões com os suportes midiáticos, constrói e difunde imagens identitárias. A produção de textos de qualquer ordem, inclusive a literária, sofre influência dos aspectos sócio-históricos e ideológicos e a pressão do espaço e do suporte material de veiculação – e isso definiu a análise da produção cultural/literária no seu vínculo direto com os meios de divulgação (jornal e *Internet*).

Ao estabelecer pontos de comunicação e contato entre os textos em análise e as formas canônicas, diagnosticando as características literárias, históricas e socioculturais neles apresentadas, aceitou-se a perspectiva de que “os textos literários são ‘produtores de códigos’ e ‘transgressores de códigos’, bem como ‘confirmadores de códigos’: eles podem nos ensinar novas maneiras de ler, e não apenas reforçar as já existentes” (EAGLETON, 2003, p. 171).

Como o interesse da tese recaiu sobre a significação do cotidiano pelo viés literário, ao longo do trabalho procurou-se delimitar as características dos textos produzidos para serem consumidos como Literatura e divulgados nas diferentes mídias. Nesse sentido, ensejou-se uma busca pelo retrato regional e pelas imagens identitárias construídas ou difundidas nos textos em análise. Nessa conjuntura, a análise da produção cultural rondoniense, considerando os processos de significação do cotidiano viabilizados pela confluência entre Literatura e jornalismo, intencionou verificar o modo pelo qual a Literatura tem servido para dar expressão à cultura local. Nos entremeios da discussão buscou-se também compreender a inter-relação entre fato e ficção, trabalhando nos meandros da Literatura, história e jornalismo.

Ao pensar a apresentação das produções na sua relação com os suportes textuais distintos, identificou-se o uso de recursos composicionais variáveis em função dos contextos e das condições históricas e materiais da época, os quais atenderam ao registro e difusão de modos de percepção da vida, operando a constituição/difusão de subjetividades e alteridades, pois, de acordo com Maingueneau (2006, p. 212)

“para tornar pensável o surgimento de uma obra, sua relação com o mundo no qual surge, não podemos separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação”.

Parte significativa do estudo objetivou demarcar as diferentes formas de veiculação da produção cultural, por meio do mapeamento de jornais, folhetins, blogs, entre outras formas de midiatização da Literatura produzida em Rondônia. Esse procedimento serviu para caracterizar os textos literários produzidos e veiculados em espaços midiáticos diversos, permitindo identificar as transformações do fazer poético e/ou literário em função do suporte textual no qual ele se constitui ou apresenta. Além disso, proporcionou a reflexão a respeito das estratégias empregadas, analisando os processos de seleção, combinação e auto desnudamento da escrita.

Por meio desse estudo, ampliou-se a abordagem tradicional de cultura enquanto acervo de produções intelectuais, artísticas e científicas produzidas em certo espaço geográfico, pois tal visão não contempla o dinamismo das mudanças e transformações da sociedade. Por este motivo, o texto literário foi observado sob um olhar interdiscursivo e interdisciplinar, pois, segundo Kellner (2001), quanto mais perspectivas de interpretação são utilizadas, mais abrangente e rica é a leitura e conforme Candido “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzi-los a uma interpretação coerente” (2006, p. 16).

Diante dessas orientações analíticas detectou-se, nas produções culturais publicadas nos jornais “*The Porto Velho Marconigram*” e “*Alto Madeira*”, bem como nos textos veiculados na *Internet*, a intertextualidade fundante e a natureza pluri-isotópica do texto literário, constituído por diferentes níveis de expressão, os quais mantêm relação de interdependência. Desse modo, os enunciados foram tomados na “atividade social que os sustenta, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos têm de ser analisados” (MAINGUENEAU, 2006, p. 37). Assim, a análise transcorreu a partir da desmontagem do texto e do diagnóstico dos recursos composicionais e de análise (de conteúdo e discursiva), permitindo verificar a constituição da forma sujeito enunciada, além da observação sobre o espaço social/cultural representado literariamente.

Para tanto, a focalização das vozes presentes nas produções permitiu mapear características de produção, formas composicionais e manifestações de

subjetividades. Ao longo da atividade de análise, percebeu-se que o problemático rótulo “Literatura Rondoniense” está menos relacionado à ausência de “grandes autores” do que à dificuldade em encontrar produções nas quais a fala ordinária se desestabilize organizadamente, fazendo deslizar os significantes, produzindo o estranhamento das formas e a proliferação de sentidos diversos e alternativos. Essa percepção não se restringe aos textos publicados nas mídias, haja vista a constatação feita pela equipe do projeto Mapa Cultural de Rondônia⁶⁴, a qual realiza um mapeamento das produções literárias no Estado. Segundo o coordenador deste projeto:

A análise da produção literária realizada em Rondônia mostra, quando se trata dos autores mais antigos, uma incipiente e às vezes ingênua visão do ofício literário [...]. Não há nela também traços de uma cultura regional, mesmo porque esses traços inexistiam, visto ter sido produzida num contexto de intensa migração. [...]. Constata-se nela do ponto de vista formal acentuada preocupação emotiva em detrimento das causas e estruturas estéticas. Cultivada por médicos, jornalistas, engenheiros, homens públicos e educadores que de um modo ou de outro se ocupavam de constituir um universo cultural que os ambientasse e fortalecesse neles o sentimento de humanidade e de cultura. (DUARTE, 2007, n.p.)

A leitura e análise de produções veiculadas nas mídias no transcorrer de um século revelou que boa parte das produções se fixa em abordagens históricas, mesclando realidade e ficção, relegando a um plano secundário o cuidado com formas da linguagem e diferentes recursos estilísticos. Essas produções parecem responder a uma necessidade de inscrição das produções no espaço e no tempo, fixando sentidos e referenciando identidades, crenças e costumes capazes de responder ao que é ser rondoniense.

Como exemplo, podemos citar os textos publicados na primeira metade do século XX (cuja análise foi realizada no capítulo quatro), os quais, considerando-se a tradicional periodização literária brasileira refletiriam as estéticas pré-modernistas e modernistas, contudo, são visíveis as marcas neorromântica, neoclássica, naturalista,

⁶⁴ O “Mapa Cultural de Rondônia” é um site no estilo de construção colaborativa *wiki*. Segundo informações disponíveis na página eletrônica “a equipe de pesquisadores vem mapeando o Estado por meio de suas manifestações culturais, coletando e catalogando objetos (peças literárias, iconográficas, documentais) e eventos, a fim de analisá-los, seja do ponto de vista histórico e antropológico, seja do ponto de vista essencialmente estético, quando for o caso.” No texto de prefácio do sítio eletrônico consta que “O Projeto Mapa Cultural de Rondônia produz reflexão e teorização como forma de explicar os fenômenos culturais em Rondônia. Com tal objetivo, tem oportunizado novos modos de olhar os problemas regionais e as reflexões a esse respeito, ancorando-se sempre no propósito de identificar e compreender as ações e atores na produção da identidade regional. Daí a opção por investigar a historicidade do regional no campo das suas práticas e discursos e a necessidade de que essas práticas e discursos estejam reunidos em acervos, cuja organização é o objetivo material do projeto”. (<http://www.mapacultural-ro.com.br/>)

parnasiana e simbolista⁶⁵. Grande parte das produções apresenta estética marcada realista, em referência paródica da realidade, muitas vezes constituindo-se de excertos de sacração mítica. Outra constante é a reatualização da história da conquista e colonização do Brasil, pois o movimento de ocupação do Estado deu-se nos mesmos moldes, em um processo de colonização interna.

Ademais, a condição de textualidade de grande parte das produções reside na apresentação de experiências de vida de quem enfrentou os mais variados infortúnios. Observa-se ainda que grande parte das produções mais antigas, e parte também da contemporânea aborda aspectos telúricos e identitários, exaltando os pioneiros e a coragem dos desbravadores e colonizadores, expondo as “aventuras” vividas, as dificuldades enfrentadas, as superações das barreiras naturais e impostas pelo próprio homem no seu afã colonizador.

É expressiva a quantidade de textos retratando experiências pessoais aliadas às de ocupação do território. A consolidação tardia como Estado da federação, os contínuos movimentos exploratórios e até o meio inóspito acabaram por promover um constante movimento de construção de identidade. Na maioria dos estados brasileiros, as representações identitárias regionais foram fortemente constituídas em fins do século XIX e princípio do século XX, concomitantemente à criação e consolidação do Brasil como Estado-nação moderno. Nesse período, em Rondônia, iniciavam-se as investidas de construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, bem como a ocupação do Estado. Por resultado, a escrita como representação de experiências pessoais caracteriza grande parte da produção para ser consumida como Literatura e nela o homem se confunde com a terra no suor, nas lágrimas, no esforço. Santiago alerta para a evidência de que se um autor escrever “somente sobre sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido dos contemporâneos” (1978, p. 22). Contudo, de maneira positiva, esses experimentalismos podem ser vistos como formas de apropriação de modelos arquetípicos, ao se considerar que “É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 1978, p. 22).

Vale ressaltar ainda que, na primeira parte da tese, relativa aos textos produzidos no Marconigram, observaram-se textos ecoando fragmentos da história da E.F.M.M. e delineando uma localidade que começava a se instituir. Naquele primeiro

⁶⁵ Vide Anexo número 1.

momento, as identidades mostravam-se difusas e desconexas do espaço geográfico, o qual representava mais o drama e a enganação do que as belezas e a prosperidade prometidas. Com o fim da construção e o fracasso da obra – que nunca chegou a operar conforme idealizado – os sujeitos oriundos de diferentes partes viviam o drama de não terem para onde voltar (embora o passado fizesse parte das fantasias) e nem se identificavam com nada do espaço ao qual deveriam se incorporar.

Por consequência, no intuito de criar essa identificação, os textos passaram a dar ênfase positiva ao espaço, à paisagem e às pessoas do lugar – por conseguinte, os estereótipos tornaram-se o plano de fundo das produções que evidenciavam temas como: terra abençoada por Deus, natureza exuberante, país do futuro, cadinho de raças e culturas, mulher (bonita, sensual, maliciosa, traiçoeira etc.), povo hospitaleiro, fronteiras amigas, ser brasileiro com orgulho e amor, mito da independência, progresso, civilização, heróis (salvadores da pátria), virilidade masculina, sensualidade e sexualidade, pobreza e fé.

Como discutido ao longo das análises, os estereótipos correspondem a repetições, retomadas, circularidades discursivas, as quais não acrescentam o novo; apenas traduzem o “já dito” com outra roupagem, impedindo, dessa forma, o afloramento de dúvidas e levando à instituição de verdades. Mesmo quando se vislumbram aparentes contradições, elas se articulam em prol da afirmação de uma verdade e negação de outras, pois a construção de estereótipos passa pela ambivalência como forma de se legitimar. Contudo, embora o estereótipo se empenhe para cristalizar identidades, há algo que falta – “o nome do pai”. O pai fundador (local de origem) desampara, nega a descendência, os direitos e o principal – o nome. Outro pai (lugar de destino) acolhe e oferece promessas de suprir essa falta, mas não cabe a ele dar o nome (CALLIGARIS, 1996). A falta, portanto, acompanha o sujeito que se sente perdido, desprendido, sem vínculos – essa ausência causa o sentimento de não pertença ao espaço e isso, aliado aos problemas de limites e fronteiras, precisa ser compensado para gerar a estabilidade social desejada para a manutenção da ordem.

Nesse sentido, foram construídas imagens capazes de reportar a uma totalidade da qual cada um fizesse parte – uma comunidade imaginada, conforme Anderson (2008). Ou seja, identificaram-se discursos criadores de uma totalidade afirmativa de pertença ao grupo de habitantes do país e a emergência das ideias de brasilidade como tipificação e do nacionalismo fundado no cadinho das três raças.

Além disso, visualizou-se a camaradagem horizontal e o movimento regional –

nacional, projetando a ideia de pátria (viver e morrer por ela). Somado a isso percebeu-se a constância da ideia de trabalho – como elemento dignificador do homem e fundamental para o progresso do país – cuja recompensa advinha do belo cenário da natureza esplendorosa. Nesse circuito de repetição de imagens viram-se textos parafraseados e parodiados, em uma constante intertextualidade fundante. Os lapsos ou deslizes revelaram outras instâncias discursivas, ocultadas ou abafadas pelos estereótipos. Em vários casos observou-se o processo de denegação, articulando recalque e explícito e colocando entre parênteses a contradição.

Após a segunda metade do século XX torna-se mais instável o terreno das identidades e começa-se a perceber o eu como instável e fluído, tentando se agarrar a uma identidade, mas estranhando ao perceber-se distinto conforme as circunstâncias. Nesse cenário, os textos passam a refletir também o sujeito que existe via escrita, ou seja, problematiza-se a constituição simbólica do sujeito. O ideário de progresso começa a ser desfeito ao perceber o abandono do projeto da E.F.M.M., entretanto, visualiza-se um apego a essas “cinzas do passado” e, vez ou outra, investe-se na imagem da natureza exuberante, ou na epopeia da estrada de ferro. Os textos parecem retomar o conteúdo dos textos do Marconigram, contudo mais saudosos daquele tempo ou do tempo idealizado, do passado construído sobre as ruínas do futuro. Vale ressaltar o processo de maturação das produções realizadas em Rondônia neste começo de século XXI. Embora as escritas remontem necessariamente a outras que vieram antes, isso ocorre não mais por mera reprodução, mas por assimilação. Observou-se a referência (indireta) constante a outros autores e obras, em um movimento pela busca de uma escrita própria, mas pertencente ao quadro geral de referência.

Percebeu-se que “[...] a escolha é menos se filiar do que tentar escolher o próprio coquetel de referências” (CALLIGARIS, 1996, p. 35). Não foi observado o pertencimento das publicações aos movimentos ou estilos literários em voga a cada período de tempo, mas a remissão a autores e obras consagradas canonicamente foi, e continua sendo, frequente. Ao que parece, o pensamento de Calligaris encontra respaldo nesse movimento “antropofágico” da Literatura Rondoniense: “[...] o que faz UM entre nós é que somos devoradores de UNS” (1996, p. 35). Resta, agora, analisar constantemente as produções veiculadas nas mídias, a fim de observar os processos de significação do cotidiano permitidos, entre outras formas, pelo viés Literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e Literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ALBUQUERQUE, Lúcio. **Datas importantes**. 13/01/2010. Disponível em <<http://goo.gl/F1nRp4>>, acesso em 12 de setembro de 2013.
- ALENCAR, José de. **O Guarani**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- AMSTEL, Frederick van. **Folcsonomia**: Vocabulário Descontrolado, Anarquitectura da Informação ou Samba do Crioulo Doido? Disponível em: <<http://goo.gl/m33fsP>>, acesso em 29 de agosto de 2012.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO E LOBO-SOUSA. **Considerações sobre a intertextualidade no hipertexto**. Linguagem em (Dis)curso, Palhoça, SC, v. 9, n. 3, p. 565-583, set./dez. 2009.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. As não-coincidências do dizer e sua representação metaenunciativa – estudo linguístico e discursivo da modalização autonímica. *In*: **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer**. Campinas, SP: ed. da Unicamp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____.; VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. **Estética da criação verbal**. [Tradução de Maria Ermantina Galvão]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALTAR, Marcos. **Competência discursiva e gêneros textuais**: uma experiência com o jornal de sala de aula. Caxias do Sul: Educs, 2006.
- BARRETO, Ivana. **A importância da Literatura e dos cadernos culturais para a história do jornalismo brasileiro**. ALCEU - v. 10 - n.19 - p. 101 a 108 – jan./dez. 2009
- BARSA. **Enciclopédia Barsa**. São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. Vol 13. 1986.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARZOTTO, Leoné Astride. **O entre-lugar na Literatura regionalista**: articulando nuances culturais. Raído, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 23-36, jan./jun. 2010.
- BASE. **Biblioteca de auxílio ao sistema educacional**: a enciclopédia do terceiro

milênio. São Paulo: Livraria editora Iracema Ltda, 2004.

BETHELL, **História da América Latina: a América Latina após 1930**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2005.

BHABHA, Homi K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. *In: O local da cultura*. Belo Horizonte: ed. da UFMG, 1998.

BONALDO, Rodrigo. **Muito além de queijos e vermes**. Norte – livros, artes e ideias. 17: 08-11, dez/jan, 2010/2011.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

BORIS, Fausto. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

BORZACOV, Yêdda Pinheiro. **Porto Velho: 100 anos de história. 1907-2007**. Porto Velho: Instituto de Estudos e Pesquisas Ary Tupinambá Penna Pinheiro. Instituto Histórico e Geográfico de Rondônia, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. (org). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Cultura e Espaço na Teoria da Literatura**. Via Atlântica, n. 08, dez. 2005.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. [Tradução Maria Carmelita Pádua dias]. **Uma história social da mídia**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BROCA, Brito. **Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CALLIGARIS, Contardo. **Hello Brasil: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil**. 4. ed. São Paulo: Escuta, 1996.

CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO DA SILVA, Antônio. **Enganos da nossa história**. Porto Velho: EDUFRO, 2007.

CANO, Jefferson. **Folhetim: Literatura, imprensa e conformação de uma esfera pública no Rio de Janeiro do século XIX**. Disponível em: <<http://goo.gl/DY3ENQ>>, acesso em 16 de julho de 2013.

CAPINHA, Graça. A poesia dos emigrantes portugueses no Brasil: Ficções críveis no campo da(s) identidade(s). *In: FELDMAN-BIANCO, Bela; CAPINHA, Graça (orgs). Identidades: estudos de cultura e poder*. São Paulo: Hucitec, 2000.

CARVALHO, Carmen. **Segmentação do jornal, a história do suplemento como estratégia de mercado**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007. Disponível em: < <http://goo.gl/pLlZNc>>, acesso em 18 de setembro de 2015.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://goo.gl/Ac8fUe>>, acesso em 16 de julho de 2013.

CLAUDIO, Ivan. Histórias inéditas da Ferrovia do Diabo. *In: Istoé independente*, Edição n. 2173, 01. Jul. 2011. Disponível em < <http://goo.gl/L9VWIQ>>, acesso em 10 de setembro de 2013.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1992.

CORRÊA, Almir Aquino. Técnica e valor do texto literário na era digital. *In: COSTA, Cristiane. Pena de Aluguel*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

COSTA, Francisca Deusa Sena da Costa. **Quando viver ameaça a ordem urbana: Trabalhadores urbanos em Manaus (1890-1915)**. Dissertação de Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

COSTA, Marisa Vorraber. **Sujeitos e subjetividades nas tramas da linguagem e da cultura**. Disponível em < <http://goo.gl/w1Pq4G> >, acesso em 25 de fevereiro de 2013.

CUNHA, Euclides da. **A margem da história**. Portugal-Porto: Lello Brasileira S.A. 1967.

DIAS, Edinéa Mascarenhas. **A Ilusão do Fausto**: Manaus 1890-1920. Dissertação de Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1988.

DUARTE, Osvaldo. **Mapa Cultural de Rondônia**: relatório técnico. Processo 481005/2004-8. CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Vilhena: Unir, 2007. Disponível em: < <http://goo.gl/FPITjK>>, acesso em 19 de fevereiro de 2013.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Myth and archive**: A theory of Latin American narrative. New York: Cambridge University Press, 2006.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ESTEVES, Lenita Rímoli. A tradução do romance-folhetim no século XIX brasileiro. *In: Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, (42): 135-143, Jul./Dez. 2003.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (o funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade). *In: Discurso fundador*. Campinas – SP: Pontes Editores, 1993.

FERROVIA Madeira-Mamoré. [Vídeo on line]. Disponível em: <<http://goo.gl/o3oKp9>>, acesso em 20 de janeiro de 2013.

FIGUEIREDO, E.; NORONHA, J. M. G. Identidade nacional e identidade cultural. *In: _____*. **Conceitos de Literatura e cultura**. Niterói / Juiz de Fora: EdUFF / Editora UFJF, 2005.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo**: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Lição de método**: Bakhtin e a poesia. *In: Revista CULT*, Nº 73 -

2003 - pp. 22-24. Disponível em: < <http://goo.gl/30L9O1>>, acesso em 10 de junho de 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. (Organizado, introduzido e revisado tecnicamente por Roberto Machado.)

_____. **Arqueologia do saber**. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão: Editora UFS, 2005.

FREUD, Sigmund. A Negativa. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**, vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

GERALDI, João Wanderley. **A leitura na sala de aula**: as muitas faces de um leitor. Série Ideias. n. 5. São Paulo: FDE, 1988.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIGOUNET, C. **História concisa da escrita**. 13.ed. corrigida. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

HIGUCHI, Kazuko Kojima. **Literatura, comunicação e educação**: um romance em diálogo com a mídia. São Paulo: Cortez, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOBIM, José Luís (org). **Literatura e Informática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

_____. **Palavras da Crítica**: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JUNGK, Isabel. **Em busca de lalange**: palavras como modelos de sensibilidade. *Leitura Flutuante*, v. 5 n. 1, pp. 129-138, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 5: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. de Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paulo, Editora 34, 1999.

_____. **As tecnologias da Inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2010.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Ensaios. Rio de Janeiro: Agir, vol. 08, 1960.

LOPEZ, Luiz Roberto. **Cultura Brasileira de 1808 ao Pré-modernismo**. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **Amazônia**: uma história de perdas e danos, um futuro a (re) construir. Estudos Avançados – USP, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 107-121, 2002.

MACHADO, Lia Osório. **Limites, Fronteiras, Redes**. In: BLAUTH, Nely; DAMIANI, Anelise; DUTRA, Saad Viviane; SCHAFFER, Naiva Otero; STROHAECKER, Tânia M. Fronteiras e espaço global. Porto Alegre: Associação dos Geógrafos Brasileiros - Seção Porto Alegre, 1998, p. 41 - 49.

MAGALHÃES, Amílcar A. Botelho de. **Pelos Sertões do Brasil**. 2. ed. ilustr. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

MAGNO, Albino Ferreira. **Mitologia**: história do paganismo de vários povos da antiguidade, Egípcios, Assírios, Babilônios, Persas, Gregos, Romanos, Indus, Scandinavos, Bretões e Gaulêses, e sucintas narrações dos seus usos e costumes em relação com as suas crenças religiosas: interpretação, e explicação das diversas passagens mitológicas dos "Lusíada". Lisboa: Editores J. Rodrigues e Ca, s.d.

MAIA, Andréa Casa Nova. *Ethos* artístico, xilogravuras e paisagens subjetivas: memórias gravadas do modernismo brasileiro. In: CORNELSEN, Elcio L; VIEIRA, Elisa A. & SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Imagem e memória**. Belo horizonte: Rona Editora: FAE/UFMG, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Elementos de Linguística para o Texto Literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Pontes, Editora da Unicamp, 1997.

MATIAS, Francisco. **A Madeira-Mamoré fica pronta**. 02/05/2012. Disponível em <<http://goo.gl/jNIKrJ>>, acesso em 18 de abril de 2014.

_____. **O Território Federal de Rondônia, 56 anos depois – III**. 20/02/2012. Disponível em < <http://goo.gl/FIEZY9>>, acesso em 13 de outubro de 2014.

_____. **O Rio Madeira - Parte 1**. 01/04/2014. Disponível em <<http://goo.gl/dTqFOy>>, acesso em 26 de maio de 2014.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (understanding media). São Paulo: Cultrix, 1964.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MENEZES, Esron Penha de. **Retalhos para a história de Rondônia**. Porto Velho: Rondoforms Indústria Gráfica Ltda, 2001.

MENEZES NETO, Geraldo Magella. **A notícia em versos**: relações entre jornais e folhetos de cordel no Pará na primeira metade do século XX. In: Fronteiras: Revista Catarinense de História [on-line], Florianópolis, n.19, p.53-72, 2011.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MITOLOGIA grega. Disponível em <<http://goo.gl/W3YKAX>>, acesso em 17 de julho de 2013.

MORAIS, Raquel. **Mia Couto diz que García Márquez transferiu vida para obra: 'Não morreu'.** Disponível em <<http://goo.gl/8GWjg6>>, acesso em 19 de abril de 2014.

MOURÃO, José Augusto. **A criação assistida por computador** – a ciberLiteratura. Colóquio internacional “a criação”. Convento de São Domingos. Lisboa. 2001 – disponível em <<http://goo.gl/GTvWoY>>, acesso em 29 de agosto de 2012.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso, séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

NADAI, Elza e NEVES, Joana. **História do Brasil: da colônia à república.** 1998, São Paulo: Saraiva.

NAVARRO, Ingrid. **Um pouco da história dos pasquins.** Blog Metajornalismo: o jornalismo a serviço do jornalismo, 1 de junho de 2009. Disponível em <<http://goo.gl/3n1Tct>>, acesso em 10 de setembro de 2013.

NEELEMEN, Rose; NEELEMEN, Gary. [Tradução Ibraíma Dafonte Tavares]. **Trilhos na Selva: o dia a dia dos trabalhadores da Ferrovia Madeira-Mamoré.** São Paulo: BEI Comunicação, 2011.

O início da imprensa na região. Disponível em <<http://goo.gl/hgl2Jp>>, acesso em 10 de setembro de 2013.

OLINTO, Heidrn Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e Mídia.** Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, 2002.

OLIVEIRA, Ovídio Amélio de. **Geografia de Rondônia: Espaço e Produção.** 3. ed. Porto Velho: Dinâmica Editora e Distribuidora Ltda, 2005.

_____. **História, desenvolvimento e colonização do Estado de Rondônia.** Porto Velho: Dinâmica, 2001.

ORLANDI, Eni P. A incompletude do sujeito: e quando o outro somos nós? *In: Sujeito e texto.* São Paulo: Educ, 1988.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. **Interpretação.** RJ: ed. Vozes, 1996.

PADOIN, Maria Medianeira. **Cultura Riograndense: o gaúcho e a identidade nacional.** *In:* Rio Grande do Sul: quatro séculos de história. Porto Alegre/RS: Martins Livreiro, 1999.

PAIXÃO, Fernanda; FERREIRA, Soraya Venegas. **Entre a Liberdade Artística e a Credibilidade Jornalística: Especificidades do Jornalismo de Autor na Revista Piauí.** Trabalho apresentado ao GT de Historiografia da Mídia do 3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia (Alcar Sudeste), ECO – UFRJ, abril de 2014.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: Problemática (in)definição. Disponível em: <<https://goo.gl/Z2hya7>>, acesso em 28 de janeiro de 2016.

PATERSON, Janet M. Diferença e alteridade: questões de identidade e de ética no texto literário. *In:* FIGUEIREDO, Eurídice & PORTO, Maria Bernadette Velloso. **Figurações da alteridade.** Niterói, RJ: EdUFF, 2007.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

1982.

PENA, Felipe. **Biografias em fractais**: múltiplas identidades em redes flexíveis e inesgotáveis. In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos, São Leopoldo: Unisinos, janeiro/junho 2004, Vol. VI, Número 1, p. 79-89.

_____. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA, José Valdir. **Panorama da Literatura Rondoniense**. Disponível em: <<http://goo.gl/oS6ehO>>, acesso em 19 de fevereiro de 2013.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POLIDORO, Gian Maria. **Francisco, homem cristão**. Petrópolis: FFB, 2001.

RODRIGUES, Antônio Medina; BARBOSA, João Alexandre; SCHNAIDERMAN, Bóris. **Estudos sobre o tempo**: O tempo na Literatura. Mesa-redonda. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1989. Disponível em <<http://goo.gl/t3gfmv>>, acesso em 14 de setembro de 2014.

ROJO, Roxane. **Escol@ Conectad@**: os multiletramentos e as TICs. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

ROJO, Roxane & BARBOSA, Jacqueline P. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

RONALTTI, Isaac. **Beiradeiro**: Cultura, Memória e Identidade – desafios à margem de Rondônia e Acre. Disponível em: < <https://goo.gl/02e6Hc>>, acesso em 10 de janeiro de 2016.

SABINO MARTINS, Marcelo. **A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré como marco da “civilização” em Porto Velho**: Perspectivas de uma História do/no Tempo Presente. In: XVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento Histórico e diálogo social. Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013.

SAMUEL, Roger. **O mundo da Literatura esquecida**. Palavra Do Fingidor: Ensaios, Contos & Outras Prosas. 08 de junho de 2009. Disponível em <<http://goo.gl/RDBJzs>>, acesso em 27 de maio de 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **A construção do tempo**: Literatura, a reinvenção do tempo. Cosmos e contexto n.11, out. 2012. Disponível em <<http://goo.gl/rRSOUD>>, acesso em 17 de julho de 2013.

_____. **Paródia, Paráfrase & Cia**. Série Princípios. 2. ed. São Paulo. SP: Ática, 1985

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. 3. ed. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTIAGO, Silviano. **Crítica literária e jornal na pós-modernidade**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11 -17, out. 1993.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SILVA, Antônio Cândido. **Madeira-Mamoré: o vagão dos esquecidos**. 2. ed. Porto Velho: 2000.

TEIXEIRA, Marco Antônio Domingues; FONSECA, Dante Ribeiro. **História Regional (Rondônia)**. Porto Velho: Rondoniana, 2003.

TOWNES, Nelson. Um século de história da Imprensa Rondoniense. 27/06/2007. Disponível em <<http://goo.gl/0bpjhQ>>, acesso em 12 de setembro de 2013.

TRATADO de Madri. Disponível em <<http://goo.gl/OWrAKQ>>, acesso em 17 de abril de 2014.

TRATADO de Petrópolis. Disponível em <<http://goo.gl/J4TCf5>>, acesso em 18 de abril de 2014

TUFIC, Jorge. **Conteúdo e visão geral da poesia de Américo Antony**. Palavra Do Fingidor: Ensaios, Contos & Outras Prosas. 27 de dezembro de 2010. Disponível em <<http://goo.gl/SP4YGG>>, acesso em 27 de maio de 2014.

Um pouco da história dos pasquins. Disponível em < <http://goo.gl/dzWKkA>>, acesso em 26 de junho de 2013.

VELHO, Otávio. **Capitalismo autoritário e campesinato**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VENÂNCIO, Renato; PRIORE, Mary Del. **Uma Breve História do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

VERUNSCHK, Micheline. **A Literatura e o labirinto do tempo**. Revista continuum, julho 2007. Disponível em <<http://goo.gl/xWgL7x>>, acesso em 06 de agosto de 2013.

VILAS BOAS, Sérgio. **JL e o texto em revista**. Disponível em: <<http://archive.is/0NJjn#selection-417.0-429.161>>, acesso em 16 de setembro de 2015.

WHITE, Hayden. [Tradução de Alípio Correia de Franca Neto]. **Trópicos do Discurso** – Ensaios Sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. [Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira]. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

_____. **Cultura e Materialismo**. [Tradução de André Glaser]. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

XAVIER, A C. Leitura, texto e hipertexto. *In*: Marcuschi, Luiz Antonio & Xavier, Antonio Carlos dos Santos. **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção e sentido. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

ZACHARIAS, Valéria Ribeiro de Castro. Letramento digital: desafios e possibilidades para o ensino. *In*: COSCARELLI, Carla Viana. **Tecnologias para aprender**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016, p. 16-9.

ANEXOS

ANEXO 1

Nas diversas edições do *Alto Madeira*, entre os anos de 1917 e 1956, ao lado de textos “regionais” encontram-se produções de autores da Literatura nacional, latino americana ou universal. Segue abaixo uma lista dos autores identificados, para facilitar a identificação do autor, logo após o nome é oferecida uma breve informação sobre a trajetória de vida pública ou de escritor e, em seguida, são apontados os títulos dos poemas reproduzidos, com a informação do número da edição e data de veiculação do jornal entre parênteses. As informações foram obtidas em diversos endereços eletrônicos, usando-se o buscador da Google.

1. **Abílio C. de Carvalho:** poeta membro da Academia Espírito-santense de Letras. “Tu” (número 1632, de 05/02/1933);
2. **Adalgisa Nery:** jornalista carioca e poetisa modernista. “Miséria” (número 3042, de 21/11/1946); “Poema” (número 3062, de 26/01/1947); “Presença da Morte” (número 3077, de 23/03/1947); “Poema” (número 3118, de 28/08/1947);
3. **Adelino Fontoura:** poeta do romantismo, membro da Academia Brasileira de Letras. “O ninho” (número 1358, de 29/06/1930);
4. **Adelmar Tavares:** professor, jurista, magistrado e poeta brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras. “Meu perdão” (número 2399, de 29/05/1940);
5. **Alberto de Oliveira** (pseudônimo de Antônio Mariano de Oliveira): juntamente com Raimundo Correia e Olavo Bilac liderou o movimento parnasianista brasileiro. “Ao Luar de Verona” (número 1365, de 23/07/1930); “Água Crystal” (número 1393, de 28/10/1930); “Ode ao mestre” (número 4380, de 15/10/1953);
6. **Alceu Wamosy:** poeta gaúcho, colaborador de vários jornais, proprietário do jornal “O Republicano”. Escreveu poemas simbolistas, sendo o mais conhecido o soneto “Duas Almas” (número 1482, de 02/09/1931);
7. **Alexandre Herculano:** escritor, historiador, jornalista e poeta português da fase do romantismo. “A cruz mutilada” (número 2987, de 21/04/1946);
8. **Alfonso Reyes Ochoa:** poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano. “Soneto de Alfonso Reyes” (número 3245, de 01/10/1948);
9. **Alfredo Valdez Molina:** poeta boliviano. “A La Paz” (número 3149, de 04/12/1947);
10. **Alphonsus de Guimaraens Filho:** poeta mineiro cuja produção é situada pela crítica como pertencente à terceira geração do Modernismo. “Soneto à misteriosa” (número 3074, de 09/03/1947); “Oh grande espanto de estar caído” (número 3074, de 13/03/1947); “Quando nos completarmos” (número 3087, de 27/04/1947); “Soneto” (número 3094, de 22/05/1947); “Coágulo” (número 3123, de 14/09/1947); “Soneto da esquiva imagem” (número 3130, de 02/10/1947); “Soneto do Pássaro de Fogo” (número 3154, de 21/12/1947);

11. **Alphonsus de Guimarães** (Afonso Henrique da Costa Guimarães): poeta mineiro que escreveu sonetos com estrutura clássica e temática religiosa. Sua estética é neorromântica e simbolista. “Dia de Reis” (08/01/1947);
12. **Aluizio de Azevedo**: diplomata, caricaturista, jornalista, romancista, contista e cronista. Literariamente sua produção inicial é de estética romântica, passando para realista e naturalista. “Eterno Supplicio” (número 1936, de 25/12/1935);
13. **Álvaro Armando Helena Ferraz**: poetisa que escrevia com o pseudônimo masculino, dada a natureza satírica de suas poesias. Foi colaboradora em jornais. “O pedido” (número 4242, de 08/05/1953);
14. **Alvimar Silva**: poeta membro da Academia Espírito-santense de Letras. “Supplica” (número 1628, de 22/01/1933);
15. **Anthero de Quental**: poeta português que participou da chamada “geração de 70”. Suas obras passaram por 3 fases: a poesia das experiências juvenis, a militante e a metafísica. “A virgem santíssima” (número 813, de 09/04/1925); “Deus” (número 1585, de 24/08/1932); “Na Capella” (número 1644, de 19/03/1933);
16. **Antônio Correia de Oliveira**: poeta português, nomeado quinze vezes com o prêmio Nobel de Literatura. “Pão Nosso” (número 1446, de 03/05/1931); “O casamento e os anjos” (número 3124, de 18/09/1947);
17. **Antônio Feijó**: diplomata e poeta português, ligado a expressão parnasiana. “Soneto” (número 3026, de 22/09/1946);
18. **Antônio Filgueiras Lima**: educador e poeta cearense. “Língua Nacional” (número 3108, de 17/07/1947);
19. **Antônio Nobre**: poeta português com produção classificada como ultraromântica, simbolista, decadentista e saudosista (valores pátrios). “Soneto” (número 3028, de 03/10/1946);
20. **Antônio Sales**: romancista e poeta brasileiro. “Peccavi” (número 3250, de 13/10/1948);
21. **Antonio Schwalbach**: promissor poeta português, morto jovem. Deixou um livro de poesias. “Aquella que eu amo” (número 288, de 22/02/1920);
22. **Archibald MacLeish**: escritor e poeta americano da vertente modernista. “Haverá pouca coisa a esquecer...” [sem título] (número 3106, de 03/07/1947);
23. **Arthur Azevedo**: dramaturgo, poeta, contista jornalista conhecido pelos versos humorísticos: “Confidência” (número 85, 14/03/1918);
24. **Augusto de Lima** (Antônio): poeta carioca, membro da Academia Brasileira de Letras, da qual foi presidente em 1928. Escrevia versos panteístas, apresentando questionamentos existenciais ao lado de um ponto de vista universalista. “Paizagem Nostálgica” (número 1407, de 17/12/1930);
25. **Augusto dos Anjos**: Poeta paraibano cuja obra representa o sincretismo entre o parnasianismo e o simbolismo, tendo em evidência o pessimismo e o cientificismo. “Psychologia de um vencido” (número 166, de 22/12/1918);
26. **Augusto Frederico Schmidt**: poeta carioca da segunda geração do modernismo. “Muitas Luas” (número 3002, de 30/06/1946);

27. **Aura Celeste** (Adelaide Augusta Câmara): médium, escritora e educadora espírita carioca. Suas obras foram de cunho lítero-doutrinário, escritas em prosa e verso, geralmente assinadas com o seu pseudônimo. “Sons Doridos” (número 499, de 02/03/1922); “Como eu morri” (número 964, de 19/09/1926);
28. **Austro-Costa** (Austriclínio Ferreira Quirino) jornalista e poeta pernambucano. “Vestido Verde” (25/07/1946);
29. **Auta de Souza**: poetisa da segunda geração romântica (ultrarromântica, byroniana ou Mal do Século). “No Jardim das Oliveiras” (número 1390, de 19/10/1930);
30. **Batista Cepelos**: poeta, tradutor, romancista, e teatrólogo. Foi o primeiro a traduzir poemas de Stephane Mallarmé no Brasil. Suas produções tinham traços simbolistas, contudo enveredou também pelo romance realista e mesclava traduções com trechos de seus poemas. “A espera” (número 1640, de 05/03/1933);
31. **Beatriz Reynal**: uruguaia de nascimento, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança. Durante a Segunda Guerra Mundial e mesmo depois de terminado o conflito, envolveu-se em campanhas em favor dos Aliados, da Cruz Vermelha e de doentes necessitados. Suas produções foram divulgadas por meio de revistas, jornais e livros. “Provence” (número 3111, de 27/07/1947 em francês; número 3115, de 10/08/1947 tradução em português);
32. **Berilo Neves**: jornalista, escritor, cronista e crítico literário do Jornal O comércio, do Rio de Janeiro. “Crucificado” (número 962, de 12/09/1926);
33. **Carlos Drummond de Andrade**: poeta, contista e cronista. Como modernista compõe versos livres e sua lírica é mais objetiva e concreta. “Canção Amiga” (número 3151, de 11/12/1947); “Poema das sete faces” (número 3244, de 29/09/1948);
34. **Casimiro Cunha**: poeta fluminense, desenvolveu a temática espírita. “Allan Kardec” (número 1963, de 29/03/1936);
35. **Cassiano Ricardo**: um jornalista, poeta e ensaísta representante do modernismo com pendor nacionalista. “Dia de sol” (número 1570, de 03/07/1932);
36. **Cecília Meireles**: poetisa, pintora, professora e jornalista carioca. Embora vivesse sob a influência do Modernismo, apresentava também heranças do Simbolismo e outras estéticas. “Eras um rosto...” [sem título] (número 3165, de 29/02/1948); “O afogado” (número 3236, de 10/09/1948);
37. **Charles-Pierre Baudelaire**: poeta e teórico da arte francesa. Precursor do simbolismo e fundador da tradição moderna poética. “A vida anterior” (número 3057, de 15/01/1947); “Perfume Exótico” (número 3119, de 31/08/1947); “O Albatroz” (número 33018, de 17/12/1948);
38. **Ciro Costa**: poeta paulista, membro da Academia Paulista de Letras, não publicou nenhum livro em vida. Tornou-se popular com o soneto “Pai João” (número 3069, de 20/01/1947);
39. **Ciro Vieira da Cunha**: poeta que pertenceu à Academia Espírito-Santense de Letras. “Ciúme” (número 1537, de 13/03/1932); “Por muito te querer” (número 1561, de 01/06/1932);

40. **Coelho Neto** (Henrique Maximiano): poeta carioca, membro da Academia Brasileira de Letras. Foi considerado o “Príncipe dos Prosadores Brasileiros”, mas foi rechaçado pelos modernistas. “Ser mãe” (número 801, de 26/02/1925); “Ser mãe” (número 3015, de 15/08/1946);
41. **Constâncio Alves**: médico, jornalista, orador e ensaísta carioca. Membro da Academia Brasileira de Letras. “Soneto” (número 3091, de 11/05/1947);
42. **Corina Rebuá**: “Risos, beijas e céu” (número 1863, de 15/04/1935);
43. **Corrêa Junior**: poeta curitibano e pioneiro do radioteatro. “Poemas Minúsculos” (número 3090, de 08/05/1947);
44. **Correia de Araujo**: poeta fundador da Academia Maranhense de Letras. “Mal Secreto” (número 1332, de 30/03/1930);
45. **Cruz e Sousa** (João da): Foi um dos poetas precursores do simbolismo no Brasil. “Caminho da Glória” (número 515, de 27/04/1922);
46. **Curros Enríquez**: um dos representantes do Ressurgimento da Literatura galega. “Cantares Gallegos” (número 1485, de 13/09/1931);
47. **Da Costa e Silva** (Antônio Francisco): Poeta da Academia Piauiense de Letras, autor da letra do hino do Piauí. “O Parnahyba” (número 139, de 19/09/1918); “Saudade” (número 156, de 17/11/1918); “O engenho de madeira” (número 3319, de 19/12/1948);
48. **Delfim Guimarães** (Delfim de Brito Monteiro Guimarães): poeta, ensaísta e bibliófilo português. Com predileção por poesia, apresenta um estilo que tende ao neorromantismo. “Pelo bem, pelo amor!” (número 162, de 08/12/1918);
49. **Deolindo Tavares**: poeta pernambucano colaborou com publicações em vários jornais e revistas. “Poesia” (número 2953, de 16/12/1945);
50. **Dirceu Quintanilha**: poeta carioca, colaborador de várias revistas literárias. “Poema” (número 4464, de 24/01/1954);
51. **Domingos Carvalho da Silva**: Português de nascimento mudou-se para o Brasil em 1924. Fez parte da Geração de 45 (grupo que ele assim batizou da poesia brasileira). “Cantico” (número 3128, de 28/09/1947);
52. **Domingos Magarinos** (de Sousa Leão): jornalista e poeta pernambucano, dele pouco se sabe, até o local e data da morte são desconhecidos. “Véia Rendeira” (número 1681, de 23/07/1933);
53. **Demóstenes Cristino**: poeta que transita entre o parnaso e o modernismo, sendo muitas de suas poesias em tom satírico. “Raça” (número 3569, de 02/07/1950);
54. **Dylma Cunha de Oliveira**: jornalista e poetisa gaúcha, morou em São Paulo onde foi condecorada várias vezes. “Núpcias de Abelhas” (número 4256, de 24/05/1953); “O Flamboyant” (número 4324, de 09/08/1953);
55. **Emílio de Meneses** (Emílio Nunes Correia de Meneses), poeta parnasiano, conhecido por escrever sonetos satíricos: “Envelhecendo” (número 118, 07/07/1918); “A Andorinha” (número 120, de 14/07/1918); “Trapo” (número 980, de 14/11/1926);
56. **Emily Brontë**: escritora e poetisa britânica do romantismo. “A noite se torna

- mais escura...” (número 3003, de 04/07/1946);
57. **Euclides da Cunha:** entre várias outras funções foi um escritor e poeta carioca com produções pré-modernistas e modernistas. “Se acaso uma alma se fotografasse” (01/08/1946);
 58. **Eugênio de Castro:** poeta que se tornou marco do simbolismo em Portugal com a publicação de “Oaristos”, em 1890. Sua obra divide-se em fase simbolista, que compreende a produção até o fim do século XIX, e a fase neoclássica, que corresponde aos poemas escritos no século XX. “Soneto” (número 235, de 21/08/1919);
 59. **Evaristo Veiga:** foi jornalista e político brasileiro, autor da letra do Hino da Independência. Patrono da cadeira número 10 da Academia Brasileira de Letras. “Mater” (número 556, de 02/09/1923);
 60. **Fausto Cardoso:** “Banquete da vida” (número 94, 14/04/1918);
 61. **Fontoura Xavier:** Foi tradutor de poemas de reconhecidos nomes da poesia universal, colaborou com várias revistas e foi diplomata em diversos países. A poesia que ele escreveu tem características parnasianas, bastante influenciada pela obra de Baudelaire. “Brinde” (número 208, 18/05/1919);
 62. **Francisca Júlia** (Francisca Júlia da Silva Munster): poetisa com pendor ao parnasianismo e ao simbolismo. “A uma santa” (número 852, de 23/08/1925);
 63. **Galdino de Castro:** Escritor e jornalista baiano, que viveu e morreu no Estado de São Paulo. Foi colaborador de várias revistas e ajudou a fundar uma das mais importantes do simbolismo brasileiro, a revista Nova Cruzada. Compunha e declamava muitos versos de memória, à moda dos trovadores medievais. “Mez de Maria” (número 209, de 22/05/1919);
 64. **Giuseppe Artidoro Ghiaroni:** jornalista e poeta brasileiro. “Menor esforço” (número 3229, de 22/08/1948); “Continuidade” (número 3336, de 26/01/1949);
 65. **Gonçalves Dias** (Antonio): foi o poeta da famosa “Canção de exílio”, um dos introdutores do romantismo no Brasil, com textos carregados de exaltação ao índio e à pátria. “Seus olhos” (número 646, de 28/07/1923);
 66. **Guerra Junqueiro** (Abílio Manuel Guerra Junqueiro): escritor e poeta português, representante da “Escola Nova”; poeta panfletário que colaborou na criação de ambiente propício para a implantação da república. “Na Praia” (número 268, 14/12/1919); “Imortalidade” (número 661, de 20/09/1923);
 67. **Guilherme de Almeida:** advogado, jornalista, poeta, tradutor. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 e percorreu o Brasil difundindo as ideias de renovação artística e literária. “Nós” (número 1559, de 25/05/1932); “Soneto VI” (número 3086, de 24/04/1947);
 68. **Hermes Fontes** (Hermes Floro Bartolomeu Martins de Araújo Fontes): sergipano emigrado, participou da organização da Academia Sergipana de Letras e dela é membro. Viveu em momento de mudanças estéticas na Literatura, graças ao Modernismo de 1922, mas ficou na fase de transição e não acompanhou os adeptos do Futurismo. “Variação” (número 146, de 13/10/1918); “Mãe” (número 3248, de 08/10/1948); “Juras” (número 3346, de 20/02/1949); “Filosofias” (número 3345, de 13/03/1949);
 69. **Humberto de Campos:** jornalista, político e escritor brasileiro nascido no

- Maranhão. Escreveu muitas crônicas e contos humorísticos, além de sonetos. “Lendo-te” (número 176, de 26/01/1919); “Pai” (número 3306, de 19/11/1948); “A Candeia” (número 33011, de 01/12/1948); “Lendo-te” (número 3342, de 11/02/1949);
70. **Inácio Xavier de Carvalho:** poeta maranhense que integrou “A oficina dos novos”, um movimento para a renovação da Literatura do Maranhão, no início do século XX. Contudo, ele próprio tinha pendor simbolista em suas produções, cultuando o soneto e demonstrando grande domínio técnico em sua composição. “A Lágrima” (número 1330, de 23/03/1930);
71. **João Cabral de Melo Neto:** poeta e diplomata brasileiro cuja obra poética caracteriza-se desde uma tendência surrealista até a poesia popular, confeccionada com rigor estético e rimas toantes. “A viagem”; “O engenheiro”; “A Joaquim Cardoso” (número 2985, de 14/04/1946);
72. **João de Barros:** foi um poeta português, defendia a aproximação luso-brasileira, motivo pelo qual, juntamente com João do Rio, produziu a revista Atlântida (1915-1920), tendo sido eleito sócio da Academia Brasileira de Letras em 1920. “Luar” (número 629, 31/05/1923);
73. **João Osório de Castro:** empresário, dramaturgo e escritor português. Foi sócio-correspondente da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes de São Paulo. “Canção do perfeito amor” (número 3027, de 29/09/1946);
74. **Joaquim Costa Campos** (José Joaquim de Campos da Costa Medeiros e Albuquerque): como literato foi autor de contos, poesias, romances e peças teatrais. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1899 e autor da primeira reforma ortográfica. Participou ativamente do movimento republicano e escreveu a letra do Hino da República. “Hontem e Hoje” (número 598, de 11/02/1923); “Forget me not” (número 4488, de 21/02/1954);
75. **Johann Wolfgang von Goethe:** escritor alemão e pensador. Como escritor, Goethe foi uma das mais importantes figuras da Literatura alemã e do Romantismo europeu. “Perante o tribunal” (número 33016, de 12/12/1948);
76. **Jorge Carrera Andrade:** poeta peruano, cuja obra se caracteriza pela mescla entre o universal e o local, bem como por iniciar as vanguardas em seu país. “Nada nos pertence” (número 3156, de 28/12/1947);
77. **Jorge de Lima:** político, médico, poeta, romancista, biógrafo, ensaísta, tradutor. Começou produzindo versos alexandrinos, depois adotou a estética modernista. “Ano 2449” (número 3215, de 15/07/1948); “Acendedor de Lampiões” (número 4395, de 01/11/1953); “Poema de Natal” (número 4440, de 25/12/1953);
78. **José Lins do Rego:** escritor romancista regionalista brasileiro. Representante da segunda geração modernista. “Os novos, os maduros e os velhos” (número 3206, de 17/06/1948); “A palavra na prosa e na poesia” (número 3209, de 24/06/1948);
79. **José Martins D’Alvarez:** poeta cearense. Membro da Academia Cearense de Ciências, Letras e Artes. “Brasileiro do sul, brasileiro do norte...” [sem título] (número 3045, de 05/12/1946); “Fraternidade” (número 3200, de 27/05/1948);
80. **José Oiticica:** poeta parnasiano e anarquista brasileiro. Foi um dos

- articuladores da Insurreição anarquista de 1918. “A traição” (número 1443, de 22/04/1931);
81. **Júlio Dantas:** Romancista, poeta e dramaturgo português, com obras de pendor romântico e parnasiano. “Belleza e Virtude” (número 1392, de 26/10/1930); “A liga da duquesa” (número 3237, de 12/09/1948);
 82. **Júlio Salusse:** poeta carioca; ficou conhecido como “o poeta dos cisnes”, devido ao soneto “Cisnes” que ficou conhecido em todo o Brasil. Representante do parnasianismo. “Cisnes” (número 3329, de 12/01/1949);
 83. **Langston Hughes:** poeta, romancista, dramaturgo, contista e colunista estadunidense. “À medida que eu ia envelhecendo” (número 3071, de 27/02/1947);
 84. **Leão de Vasconcelos** (César Carneiro): poeta cearense eleito “o maior Poeta moço do Brasil” (Revista Brasileira, número 8. 1935). “Vencido” (número 1418, de 25/01/1931);
 85. **Lêdo Ivo:** jornalista, poeta, romancista, contista, cronista e ensaísta alagoano. “Naipe de Elisabete” (número 3171, de 22/02/1948);
 86. **Leôncio Correia:** Membro da Academia Paranaense de Letras, da Academia Carioca de Letras, da Federação das Academias de Letras, e outras instituições literárias. “A Escola” (número 1661, de 17/05/1933);
 87. **Leopoldo Machado:** educador e líder espírita baiano, escreveu poesias, contos e crônicas de cunho lítero-doutrinário. “Sublime Apostolado” (número 502, de 11/03/1922);
 88. **Lúcio Cardoso:** escritor, dramaturgo, jornalista e poeta brasileiro. “Nascimento das piscinas” (número 3239, de 17/09/1948); “As vagas” (número 3241, de 22/09/1948);
 89. **Luís Guimarães Filho:** diplomata, poeta e cronista brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letras, da Academia das Ciências de Lisboa, da Real Academia Espanhola e de outras associações culturais brasileiras e portuguesas. Sua lírica era de pendor simbolista e também manifestava forte religiosidade em suas produções. “Morta” (número 1652, de 15/04/1933);
 90. **Luís Guimarães Júnior:** poeta, contista, romancista e teatrólogo brasileiro que em suas produções perpassou do romantismo ao parnasianismo. “O somno de um anjo” (número 1707, de 15/10/1933);
 91. **Luiz Delfino:** poeta que publicou em muitos periódicos, teve sua produção com traços relativos às três escolas literárias do final do século XX (Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo), não sendo definido por nenhuma delas especificamente. “Cadáver de virgem” (número 1434, de 22/03/1931);
 92. **Luiz Edmundo:** Foi um poeta carioca cujas obras tinham pendor impressionista, misturando elementos do parnasianismo e do simbolismo. “A ventura” (número 289, de 26/02/1920);
 93. **Macedo Papança** (António de): Poeta português, cuja produção tem pendor naturalista, eivada de nacionalismo. “Os bois” (número 146, de 13/10/1918);
 94. **Machado de Assis:** “A. Carolina” (número 1442, de 19/04/1931); “A Carolina” (número 3240, de 19/09/1948);

95. **Maciel Monteiro** (Antônio Peregrino): médico, poeta, político e diplomata brasileiro. “Soneto” (número 3346, de 16/03/1949);
96. **Manoel Del Cabral**: poeta da República Dominicana. “Negro sem sapatos”. (número 2980, de 28/03/1946);
97. **Manuel Bandeira**: poeta, crítico literário e de arte, professor de Literatura e tradutor pernambucano. Membro da Academia Brasileira de Letras. “Letra para uma valsa romântica” (número 3097, de 01/07/1947); “Voz de fora” (número 3181, de 28/03/1948); “Visita Noturna” (número 3184, de 07/04/1948);
98. **Marcos Konder Reis**: industrial, escritor e político. Membro da Academia Catarinense de Letras. “Transfiguração” (número 2982, de 04/04/1946);
99. **Maria de Lourdes Vasconcelos Pinto**: poetisa cearense. “Chopin” (número 3146, de 23/11/1947); “Izabel do Brasil” (12/05/1948); “Tristeza” (número 3257, de 29/10/1948);
100. **Maria Eugênia Celso**: poetisa mineira. “Fazer feliz” (número 1492, de 07/10/1931);
101. **Mário Linhares**: poeta cearense que desenvolvia a temática telúrica e apresentava apuro formal, foi um parnasiano que deu “toque pessoal” aos versos alexandrinos. “Juarez Tavora” (número 1405, de 10/12/1930);
102. **Mário Quintana**: poeta gaúcho. “Eu faço versos como os saltimbancos” (número 3308, de 24/11/1948);
103. **Martins Fontes**: “Simplicidade” (número 81, 28/02/1918); “Volubilis” (número 130, de 18/08/1918); “Simplicidade” (número 3300, de 05/11/1948);
104. **Miguel Ortiz Ortuste**: boliviano. “Soneto - para una damita brasileña” (número 3006, de 14/06/1946); “Soneto - para Sócrates, Chávez, Suárez fraternalmente” (número 3080, de 03/04/1947); “Em su fecha clásica” (número 3223, de 08/08/1948);
105. **Monteiro Lobato**: um dos mais influentes escritores brasileiros do século XX. “De como quebrei a cabeça á mulher do Melo” (número 3159, de 08/01/1948);
106. **Murilo Mendes**: poeta mineiro da segunda fase do movimento modernista, participou do Movimento Antropofágico. Como poeta da geração de 30 demonstrava preocupação com o social e com o destino do ser humano. “Isaac ao sacrifício” (número 3055, de 10/01/1947); “José” (número 3058, de 17/01/1947); “A testemunha” (número 3059, de 19/01/1947); “A lição do natal” (número 3061, de 24/01/1947); “Epitáfio” (número 3092, de 15/05/1947); “Desejo” “Murilo Menino” (número 3095, de 25/05/1947); “Os sinos fogem esta noite” (número 3096, de 29/05/1947); “Alegoria” (número 3132, de 10/10/1947); “A visitação” (número 3139, de 30/10/1947); “Evocação” (número 3147, de 27/11/1947); “Poema” (número 3183, de 04/04/1948); “Canção do Exílio” (número 33015, de 10/12/1948);
107. **Nilo Bruzzi**: mineiro, ocupou cargos públicos no Espírito Santo e Rio de Janeiro. Foi jornalista e escreveu contos, poesias e teatro. “Única” (número 3339, de 04/02/1949);
108. **Odorico Tavares**: jornalista, poeta, colecionador de arte e membro da Academia Baiana de Letras. “Volta á casa paterna” (número 3144, de 16/11/1947);

109. **Olavo Bilac**: “O professor primário” (número 75, 07/02/1918); “A Pátria” (número 82, 03/03/1918); “Estuário” (número 1648, de 02/04/1933); “Natal” (número 3155, de 25/12/1947); “A casa” (número 3192, de 29/04/1948); “Oração ao mestre” (número 3198, de 20/05/1948);
110. **Oldegar Vieira**: foi o primeiro poeta brasileiro a lançar um livro exclusivamente de Haicais. “Brutalidade”; “Astronomia”; “Solilóquio do Apaixonado”; “Kodak” (18/06/1946);
111. **Olegário Mariano**, poeta representante do sincretismo parnasiano-simbolista de transição para o Modernismo: “Bohemia Triste” (número 125, de 01/08/1918); “Lenda Veneziana” (número 182, de 16/02/1919); “As duas sombras” (número 1580, de 07/08/1932); “Ovelha tresmalhada” (número 1663, de 24/05/1933); “O que a vida leva” (número 3343, de 09/03/1949); “Canção” (número 4452, de 10/01/1954);
112. **Oliveiros Litrento**: alagoano, aspirante a oficial do exército, professor de Direito, agraciado com três prêmios da ABL. “Oferenda” (número 4436, de 20/12/1953); “Oração” (número 4594, de 27/06/1954);
113. **Onestaldo de Pennafort**: poeta e tradutor, colaborou com diversos periódicos. Sua obra marcou o período final do simbolismo brasileiro. “Poema” (número 3251, de 15/10/1948);
114. **Osório Dutra**: poeta carioca, duas vezes premiado pela ABL. “A voz da lágrima” (número 1440, de 12/04/1931);
115. **Palmyra Wanderley**: poetisa que, com outras duas, organizou e publicou a primeira feita por e dirigida para mulheres, no Rio Grande do Norte. Também escreveu para vários jornais e periódicos da época. “Holocausto” (número 1448, de 10/05/1931);
116. **Pedro Homem de Melo**: poeta e folclorista português. “Dúvida” (número 3076, de 20/03/1947);
117. **Pereira da Silva**: poeta simbolista: “As horas” (número 84, 10/03/1918); “A fé” (número 965, de 23/09/1926); “A fé” (número 1634, de 12/02/1933);
118. **Raimundo Varão**: poeta cearense. “Minha Terra” (número 2386, de 10/04/1940)
119. **Rainer Maria Rilke**: poeta alemã que escreveu poesias em francês também. “Poema” (sem número ou data específica, 1946); “Torso Arcaico de Apolo” (número 3056, de 12/01/1947); “Olha como os ciprestes” “O vizinho” (número 3219, de 29/07/1948);
120. **Raul de Leoni**: poeta carioca que teve destaque na última fase do simbolismo brasileiro, construindo sonetos de alto prestígio. A crítica tem dificuldade em situá-lo em algum movimento específico, sendo classificado como parnasiano, simbolista, neo-parnasiano e há quem considere impossível defini-lo de acordo com as regras poéticas ou como pertencente a uma ou outra escola e movimento literários. “Legenda dos dias” (número 1422, de 08/02/1931); “Perfeição” (número 3060, de 22/01/1947); “Artista” (número 3304, de 14/11/1948); “História Antiga” (número 3305, de 17/11/1948); “História Antiga” (número 3348, de 25/02/1949); “Almas desoladoramente frias” (número 3344, de 11/03/1949);

121. **Raul Machado**: membro da academia paraibana de letras. Publicou muitos poemas no jornal “A União”, dos quais os mais conhecidos são “Lágrimas de Cera”, “Póstumas” e “Na Praia”; tendo sido este último reproduzido no número 98, de 28/04/1918;
122. **Raymundo Corrêa**: poeta parnasiano. “Três Estâncias” (número 87, 21/03/1918); “As pombas” (número 3031, de 17/10/1946);
123. **Ribeiro Couto** (Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto) foi um jornalista, magistrado, diplomata, poeta, contista e romancista. Membro da Academia Brasileira de Letras. “O símbolo na tarde” (número 3345, de 18/02/1949); “Rua pela madrugada” (número 4148, de 15/01/1953);
124. **Ribeiro de Carvalho**: político, jornalista, escritor, poeta e tradutor português. “Canção de inverno” (número 1487, de 20/09/1931);
125. **Ricardo Jaimes Freyre**: escritor, poeta, historiador e diplomático boliviano naturalizado argentino. É um dos expoentes do modernismo latinoamericano. “Siempre” (número 3153, de 18/12/1947);
126. **Rodrigo Otávio de Langgaard Meneses Filho**: advogado, poeta e escritor carioca. Membro da Academia Brasileira de Letras. Foi colaborador em diversos jornais e periódicos. “Velhos versos à minha casa” (número 3158, de 04/01/1948);
127. **Rodrigues de Abreu**: poeta brasileiro de expressão simbolista. “Casa Destelhada” (número 3224, de 11/08/1948); “Estrada iluminada” (número 3226, de 15/08/1948); “Em memória de minha mãe” (número 3231, de 27/08/1948);
128. **Rodrigues de Carvalho (José)**: escritor, folclorista, político e jurista paraibano. Em 1903 publicou “Cancioneiro do Norte”, evidenciando a figura do cantador de viola, atualmente chamado repentista. “Seios” (número 164, de 15/12/1918);
129. **Rosalina Coelho Lisbôa** (Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti): poetisa carioca que escreveu para vários jornais e revistas. Militou pelas mulheres e pela paz mundial. “Terra de Santa Cruz” (número 961, de 09/09/1926);
130. **Ruben Darío**: poeta nicaraguense que deu início ao modernismo literário em língua espanhola e dele foi um importante representante. “Noturno” (número 2984, de 11/04/1946);
131. **Ruth Guimarães**: poetisa, cronista, romancista, contista e tradutora, membro da Academia Paulista de Letras. Foi assídua colaboradora das imprensas paulista e carioca. “Integração” (número 3104, de 26/06/1947);
132. **Ruy Barbosa**: escritor, filólogo, tradutor e orador, entre várias outras atividades intelectuais. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, tendo sido dela presidente entre 1908 e 1919. Era defensor do federalismo, do abolicionismo e lutava pela promoção dos direitos e garantias individuais. “Versos aos ... [incompreensível]” (número 174, sem data);
133. **Schneider Júnior**: poeta da Academia dos Independentes de Letras de São Paulo. “Poema da Saudade” (número 1902, de 28/08/1935);
134. **Silva Ramos (José Júlio da)**: Membro fundador da Academia Brasileira de Letras. “Desencontro” (número 1852, 06/03/1935);

135. **Tobias Barreto de Meneses**: filósofo, poeta, crítico e jurista; fundou o condoreirismo brasileiro e tornou-se patrono da cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras. “Ignorabimus” (número 3070, de 23/02/1947);
136. **Vicente de Carvalho**: advogado, jornalista, político, abolicionista, fazendeiro, deputado, magistrado, poeta e contista brasileiro. Escreveu para vários jornais e revistas brasileiras. “A Felicidade” (número 976, de 31/10/1926); “Última confiança” (número 3020, de 01/09/1946); “Velho Tema” (número 3221, de 04/08/1948);
137. **Vinicius de Moraes**: diplomata, dramaturgo, jornalista, poeta e compositor. “Uma canção de Vinicius de Moraes” (número 3161, de 15/01/1948); “Soneto de Aniversário” (número 3577, de 16/07/1950);
138. **Virgínia Victorino**: poetisa portuguesa com vasta publicação em periódicos portugueses e brasileiros da época. “Consolação” (número 1470, de 22/07/1931); “Lucidez” (número 3116, de 21/08/1947);
139. **Xavier de Carvalho**: poeta maranhense, cujas produções oscilam entre estéticas do parnasianismo e do simbolismo. “A um jogador” (número 1525, de 31/01/1932).

ANEXO 2

Lista de encurtadores de endereços eletrônicos e de seus respectivos endereços completos.

Encurtador de URL	Endereço completo	Título
http://goo.gl/mJas58	https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.tjam.jus.br%2Findex.php%3Foption%3Dcom_docman%26task%3Ddoc_download%26gid%3D1&ei=02tXVOeGMIScgwSLvoD4Cw&usg=AFQjCNFtuJ6q66V8B0KYn1MCuRX-d8b_lg&sig2=EBiP2yJGdw2TPp9qzhoMRQ	A Justiça no Amazonas Colonial
http://goo.gl/EkrQgd	http://revistalingua.uol.com.br/textos/blog-Josue/cuidado-com-a-banana-311417-1.asp	MACHADO, Josué. Cuidado com as bananas
http://goo.gl/laEx33 -	http://aerbras.com.br/site2/public/downloads/biblioteca/marechal_rondon.pdf	MARECHAL RONDON – PATRONO DAS TELECOMUNICAÇÕES DO BRASIL
http://goo.gl/ypQMed	http://www.pacc.ufrj.br/oi-cabeca-discute-a-Literatura-na-era-da-realidade-aumentada/	Oi Cabeça discute a Literatura na era da Realidade Aumentada
http://goo.gl/48JlKB	http://www.infoescola.com/informatica/hipertexto/	Hipertexto
http://goo.gl/F1nRp4	http://www.altomadeira.com.br/?secao=6&id=1234	ALBUQUERQUE, Lúcio. Datas importantes.
http://goo.gl/m33fsP	http://usabilidoido.com.br/arquivos/folcsonomia_anarquitectura.pdf	AMSTEL, Frederick van. Folcsonomia...
http://goo.gl/DY3ENQ	http://ifcs.ufrj.br/~nusc/cano.pdf	CANO, Jefferson. Folhetim...
http://goo.gl/Ac8fUe	http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=95&Itemid=2	CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários
http://goo.gl/L9VWIQ	http://www.istoe.com.br/reportagens/144519_HISTORIAS+INEDITAS+DA+FERROVIA+DO+DIABO	CLAUDIO, Ivan. Histórias inéditas da Ferrovia do Diabo
http://goo.gl/w1Pq4G	www.ufrgs.br/neccso/word/texto_marisa_sujeitossubjetividades.doc	COSTA, Marisa Vorraber. Sujeitos e subjetividades...
http://goo.gl/FPITjK	http://www.josevaldir.com/site/10/noticias/folha.asp?cod=2716	DUARTE, Osvaldo. Mapa Cultural de Rondônia
http://goo.gl/o3oKp9	http://www.youtube.com/watch?v=XxUpe8jzw3U	Ferrovia Madeira-Mamoré
http://goo.gl/30L9O1	http://www.cristovaotezza.com.br/critica/nao_ficcao/f_prosa/p_03cult.htm	FIORIN, José Luiz. Lição de método
http://goo.gl/jNlKrJ	http://www.gentedeopinioao.com.br/lerConteudo.php?news=95611	MATIAS, Francisco. A Madeira-Mamoré
http://goo.gl/FIEzY9	http://www.gentedeopinioao.com.br/lerConteudo.php?news=91864	MATIAS, Francisco. O Território Federal
http://goo.gl/dTqFOy	http://www.gentedeopinioao.com.br/lerConteudo.php?news=123667	MATIAS, Francisco. O Rio Madeira - Parte 1
http://goo.gl/W3YKAX	http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGindex.html?submit=Mitologia	Mitologia grega
http://goo.gl/8GWjg6	http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2014/04/mia-couto-diz-que-garcia-marquez-transferiu-vida-para-obra-nao-morreu.html	MORAIS, Raquel. Mia Couto diz...
http://goo.gl/GTvWoY	http://www.triplov.com/creatio/mourao.htm	MOURÃO, José Augusto. A criação...
http://goo.gl/3n1Tct	http://metajornalismobrasil.blogspot.com.br/2009_06_01_	NAVARRO, Ingrid. Um

	archive.html	pouco da história...
http://goo.gl/hgl2Jp	http://www.newsrrondonia.com.br/noticias/o+inicio+da+imprensa+na+regiao/36597	O início da imprensa na região
http://goo.gl/oS6ehO	http://www.josevaldir.com/site/10/noticias/folha.asp?cod=2716	PEREIRA, José Valdir. Panorama...
http://goo.gl/t3gfmv	http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/estudo-sobre-o-tempo-o-tempo-na-Literatura	RODRIGUES, Antonio Medina
http://goo.gl/RDBJzs	http://palavradofingidor.blogspot.com.br/search/label/Mavi+gnier%20de%20Castro	SAMUEL, Roger. O mundo da...
http://goo.gl/rRSOUD	http://www.cosmosecontexto.org.br/?p=1762	SANT'ANNA, Affonso Romano de. A construção
http://goo.gl/0bpjhQ	http://www.gentedeopiniao.com.br/lerConteudo.php?news=23169	TOWNES, Nelson. Um século
http://goo.gl/dzWKkA	http://metajornalismobrasil.blogspot.com.br/2009/06/um-pouco-da-historia-dos-pasquins.html	Um pouco da história dos pasquins
http://goo.gl/xWgL7x	http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/julho-2007-a-Literatura-e-o-labirinto-do-tempo/	VERUNSCHK, Micheliny. A Literatura
http://goo.gl/OWrAKQ	http://historiaaberta.com.sapo.pt/lib/doc016a.htm	TRATADO de Madri
http://goo.gl/J4TCf5	http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=838	TRATADO de Petrópolis
http://goo.gl/SP4YGG	http://palavradofingidor.blogspot.com.br/2010/12/conteudo-e-visao-geral-da-poesia-de.html	TUFIC, Jorge. Conteúdo...