

Lemuel de Faria Diniz

**VERTENTES HISTÓRICO-REGIONAIS-CULTURAIS NA
POÉTICA DE RAQUEL NAVEIRA**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas

2006

Lemuel de Faria Diniz

**VERTENTES HISTÓRICO-REGIONAIS-CULTURAIS NA
POÉTICA DE RAQUEL NAVEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Três Lagoas

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas

2006

Diniz, Lemuel de Faria

Vertentes histórico-regionais-culturais na poética de Raquel Naveira / Lemuel de Faria Diniz . – Três Lagoas, MS: [s.n.], 2006.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas.

1. Estudos Culturais. 2. Região Sul-mato-grossense. 3. Literatura Confessional. 4. Literatura e História. 5. Literatura Comparada.
I. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. III. Título.

Dissertação intitulada “Vertentes histórico-regionais-culturais na poética de Raquel Naveira”,
de autoria do mestrando Lemuel de Faria Diniz, aprovada pela banca examinadora constituída
pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos – (CPDO/UFMS) – Presidente

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer – (UNESP/IBILCE – SJRP/SP)

Prof^a. Dr^a. Sheila Dias Maciel – (CPTL/UFMS)

Três Lagoas, de março de 2006.

DEDICATÓRIA

À toda minha família e amigos, em especial aos meus pais Almir e Ana, a Antonio Laurindo da Silva, Jean Girard, Jeudson Araújo e Sérgio Teodoro Castro.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela realização deste trabalho.

À Professora Dr^a. Josenia Marisa Chisini, cuja amizade sincera e apoio jamais terei como retribuir.

À Professora Dr^a. Célia Maria da Silva Oliveira, pelo voto de confiança a mim depositado nos muitos momentos críticos.

À Professora Dr^a. Sheila Dias Maciel, pelo fornecimento de informações bibliográficas de grande utilidade, e a todos os professores do Mestrado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

À CAPES, pela bolsa concedida durante a pesquisa.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, cujo estímulo intelectual, erudição refinada e generosidade foram indispensáveis para a realização desta investigação.

A cultura é parte integrante e fundamental do patrimônio e da riqueza de um povo. Através dela, as manifestações das diversidades regionais ganham unidade e se projetam como expressão da identidade cultural de uma nação.

Ciro Gomes (Apresentação. In: SANDES. *Memória e região*, p. 9)

RESUMO

O objetivo principal desta dissertação é o estudo das vertentes históricas, regionais e culturais na obra da escritora Raquel Naveira. Com base nos Estudos Culturais, orientadores do foco de análise, o trabalho propõe uma leitura do contexto regional e, simultaneamente, dos elementos constitutivos da vida e da obra de Raquel Naveira, e de como esses elementos se inter-relacionam nas obras em estudo. Para tanto, o *corpus* deste trabalho baseia-se, principalmente, na análise das seguintes obras da escritora: *Guerra entre irmãos*, *Caraguatá* e *Sob os cedros do Senhor*.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is the study of the historical and regional and cultural sources in the books of Raquel Naveira. Based in the Cultural Studies, which guide the analysis focus, the work proposes a reading of the regional context and, simultaneously, of the constituting elements of the life of Raquel Naveira's work, and how these elements interrelate in the books under study. For such, the *corpus* of this work is based, mainly, in the analysis of the following works: *Guerra entre irmãos*, *Caraguatá* and *Sob os cedros do Senhor*.

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O REGIONALISMO NA VERSIFICAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE CAMPO GRANDE.....	12
3 A POESIA CONFSSIONAL DE <i>GUERRA ENTRE IRMÃOS</i> (1997).....	40
4 AS VERTENTES CULTURAIS EM <i>SOB OS CEDROS DO SENHOR</i> (1994).....	64
5 AS CULTURAS RELIGIOSAS E A POESIA CONFSSIONAL NA RECRIAÇÃO DO SAGRADO.....	85
6 LITERATURA, HISTÓRIA E MITO EM <i>CARAGUATÁ</i> (1996).....	115
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141
9 ADENDOS.....	154

1. INTRODUÇÃO

A difusão do trabalho literário de Raquel Naveira tem colaborado para a projeção da escritora no cenário nacional, o que pode ser sentido nas apreciações de críticos e escritores renomados como Jorge Amado, Olga Savary, Carlos Felipe Moisés, Deonísio da Silva e José Nêumanne.¹ Ao longo de sua produção pluritemática, a obra da artista sul-matogrossense abarca temas históricos, regionais, místicos (ou talvez, mais apropriadamente, religiosos) e metaliterários, passando pelas narrações poéticas (ou poemas narrativos), pelos gêneros infanto-juvenil, ensaístico e poético, os quais, não raras vezes, se apresentam mesclados, devido ao hibridismo (ou hibridização) dos gêneros textuais que perpassa o trabalho literário de Naveira.

Considerando o nosso objetivo, o estudo da poética da escritora Raquel Naveira, sobre a perspectiva de verificação do caráter dialógico que sua obra estabelece com o solo da região cultural que a originou, seja no aspecto geográfico, seja no testemunho de vida da própria escritora, esta dissertação divide-se em cinco capítulos, além da conclusão. No primeiro, intitulado “O regionalismo na versificação do patrimônio histórico de Campo Grande”, empregaremos a noção de regionalismo como ponto de partida para demonstrar como os monumentos que marcaram os primórdios da cidade de Campo Grande, a atual capital do Estado do Mato Grosso do Sul, são versificados por Naveira, constituindo-se numa arte literária que, por vezes, se coaduna ao projeto de militância cultural abraçado pela escritora em prol da preservação do patrimônio histórico-cultural campo-grandense. Compõem o *corpus* deste capítulo poemas das obras *Via sacra* (1989), *Fonte luminosa* (1990), *Abadia* (1995) e *Stella Maia e outros poemas* (2001).

¹ Estamos nos referindo ao registro elogioso de Jorge Amado no início da obra naveiriana (p. 7) *Sob os cedros do Senhor* (1994), aos prefácios de Olga Savary, Carlos Felipe Moisés e Deonísio da Silva, respectivamente, nas obras *Abadia* (1995), *Casa e castelo* (2002) e *Sob os cedros do Senhor* (1994), e ao ensaio “Cânticos da carne e mantos do espírito”, de José Nêumanne. SAVARY. Prefácio, p. 9-12; MOISÉS. Prefácio, p. 7-10; SILVA. Prefácio, p. 5-6; NÊUMANNE. Cânticos da carne e mantos do espírito, p. 9-13.

O segundo capítulo, intitulado “A poesia confessional de *Guerra entre irmãos* (1997)”, apóia-se na noção/conceito de “imaginário artístico” para expor a poesia confessional do texto naveiriano. A utilização de depoimentos de Naveira, registrados em entrevistas ou ensaios, é uma prática que se dissemina por todo trabalho, visando a demonstrar que as concepções da escritora de que a “arte é uma imitação da vida”, e “a poesia é a vida re-inventada”,² se mantêm ativas em sua carreira literária, como veremos na exposição dos “fatores” que concorreram junto ao imaginário artístico da autora na composição do texto confessional *Guerra entre irmãos* (1997), coletânea de poemas inspirados na Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870.

O terceiro capítulo, “As vertentes culturais em *Sob os cedros do Senhor* (1994)”, analisa esta obra, cujos poemas são inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul. Por se tratar de uma “poética de manifestações transculturais”, como bem definiu Josenia Chisini,³ temos por objetivo investigar a obra desvelando costumes, tradições, a vida comercial, enfim, o repertório de heranças trazidas pelos sírios, libaneses e armênios, que culminaram na formação cultural campo-grandense. Também será necessário abordar o papel da memória naveiriana na constituição desse texto, o qual, na esteira de *Guerra entre irmãos* (1997), é confessional.

A recriação do sagrado na obra naveiriana é estudada no quarto capítulo, que traz por título “As culturas religiosas e a poesia confessional na recriação do sagrado”. Neste, pretendemos refletir sobre como o texto naveiriano se constrói a partir da intertextualidade com o texto bíblico, considerando que desse “diálogo” sobressaem as vertentes culturais religiosas – a cultura cristã e a cultura judaica –, e a poesia de cunho confessional. O *corpus* deste capítulo foi selecionado das obras *Nunca-te-vi* (1991), *Abadia* (1995) e *O arado e a es-*

² CAMPESTRINI. Entrevistando Raquel Naveira - I, p. 4.

³ CHISINI. Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos, p. 176.

trela (1996).

No quinto capítulo, o exame das relações entre o discurso literário e o discurso histórico na obra *Caraguatá* (1996) é designado “Literatura, História e mito em *Caraguatá* (1996)”. A referida obra é composta de poemas inspirados na Guerra do Contestado, ocorrida entre 1912 e 1916, na fronteira entre o Paraná e Santa Catarina, numa região disputada pelos dois Estados.

Conforme explicita Stuart Hall, a cultura é um elemento de “contornos escorregadios” que reclama ser trabalhada numa área de deslocamento. Na realização desta investigação, constata-se que – utilizando as palavras de Hall – “há algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, direta e imediata, com outras estruturas”, o que se justifica por haver “sempre algo descentrado no meio cultural”. É por essa razão que os Estudos Culturais constituem o aporte teórico que dá sustentação à pesquisa, uma vez que estes constituem, “no sentido foucaultiano do termo”, uma formação discursiva de origem “plural”, que abarca discursos múltiplos, diferentes histórias e conjunturas, bem como uma gama variada de metodologias e posicionamentos teóricos em conflito.⁴

Com este trabalho, pretendemos contribuir com uma bibliografia de referência sobre a obra poética de Raquel Naveira, empreendendo uma primeira tentativa de discussão do rico e representativo projeto artístico da escritora, bem como valorizando as possibilidades de enfoque do elemento regional que impregna tal projeto. Concluimos nosso estudo constatando o caráter dialógico que a obra da escritora mantém com o *locus* de enunciação e com o contexto sociocultural que serviu de base para o seu surgimento. Assim, tanto as obras da escritora sul-mato-grossense como as de suporte teórico-crítico parecem demonstrar adequação e respostas para os objetivos formulados e perseguidos no início e no desenvolvimento desta dissertação.

⁴ HALL. Estudos culturais e seu legado teórico, p. 200-201, 211-212. Utilizamos o termo “plural” para designar a origem dos Estudos Culturais, uma vez que o próprio Stuart Hall afirmou que apesar de ter estado presente “quando os estudos culturais assumiram esse nome, eles não têm uma origem simples. Muito do trabalho do qual os estudos culturais surgiram já se encontrava presente, a meu ver, na obra de outros autores.” (p. 200).

2. O REGIONALISMO NA VERSIFICAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE CAMPO GRANDE

Na minha carreira literária, tenho sido porta-voz da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Muitos são os exemplos de poemas meus que geraram, juntamente com o apoio da comunidade [...], apelos e ações políticas.

Raquel Naveira (NAVEIRA. Turismo e literatura, p. 6)

Na poética da escritora Raquel Naveira, o patrimônio histórico-cultural da capital do Estado de Mato Grosso do Sul – Campo Grande – tem sido tematizado em várias de suas coletâneas. Na preparação desta pesquisa, essa constatação nos instigou a averiguar a questão, pois, por meio da análise dos poemas que versificam os principais monumentos da História de Campo Grande, é possível demonstrar a presença das vertentes histórico-regionais-culturais na produção literária naveiriana.

O estudo que pretendemos realizar tem nos Estudos Culturais o suporte teórico que lhe dará sustentação. Os Estudos Culturais se originaram nos fins dos anos 50 e 60, no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos de Birmingham (Grã-Bretanha), quando da incumbência de ensinar pessoas adultas privadas da educação contínua, isto sob a técnica da “literatura imaginativa”. Esta consistia em leituras que o professor propunha às classes de alunos adultos, seguidas de discussões a partir do contexto e das vivências dos discentes.⁵

É interessante se notar que já naquela época, os resultados obtidos com essa experiência apontavam para a destituição das hierarquias disciplinares, tal como a conhecemos consolidada na atualidade. A técnica da “literatura imaginativa” suscitou questionamentos sobre a validade da educação formal inglesa, ao instigar nos alunos uma “rebelião disciplinar” estimulada pela constatação de que os conteúdos disciplinares não davam conta das questões propostas para a educação dos discentes. A partir daí, o desenvolvimento das pesquisas sobre cultura popular, sobre subculturas de grupos e minorias,

⁵MARQUES. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares, p. 61.

nas quais enfatizava-se a cultura dos *mass media*, dialogam com outras áreas do conhecimento, assinalando a notável dimensão interdisciplinar contida nos Estudos Culturais. ⁶ No ensaio “Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares”, Reinaldo Marques aponta como sendo nítida a vocação interdisciplinar contida nas Ciências Humanas, ponderando ainda que é nos Estudos Literários e nos Estudos Culturais que se mostra mais patente tal propensão. Para o autor,

interdisciplinares são aqueles saberes que, a exemplo dos estudos literários e culturais, se constituem na mobilidade de um espaço intervalar, nos interstícios e bordas das disciplinas positivas e consolidadas. São saberes forjados num “entre-lugar” epistemológico, marcado pelo (sic) impossibilidade daquele fechamento absoluto almejado pelo campo disciplinar cientificista. Dessa forma, os estudos literários, em particular os da literatura comparada, e os estudos culturais evidenciam o caráter fluido e esgarçado das fronteiras que delimitam os espaços disciplinares, que se apresentam não mais como territórios onde se fixar e enrijecer, dentro da lógica de um pensamento identitário substancialista, mas como territórios a serem atravessados, cruzados e rasurados por novos sujeitos do conhecimento. ⁷

As explanações de Marques nos ajudam a justificar por que não apenas nesse capítulo como em quase toda a pesquisa, precisaremos recorrer à História: ⁸ os territórios disciplinares são “atravessados, cruzados e rasurados”, e é nesse interstício (o “entre-lugar”) que procuraremos colocar nossas reflexões.

Nas questões subjacentes à interdisciplinaridade, Stuart Hall pontua que dentre os progressos teóricos obtidos pelos Estudos Culturais situam-se os decorrentes dos encontros com o trabalho estruturalista, semiótico e pós-estruturalista, dos quais se destaca a importância crucial da linguagem e da metáfora lingüística para qualquer estudo da cultura. Para Hall, pesquisar qualquer fenômeno cultural equivale a executar uma atividade numa área de deslocamento em que

⁶ MARQUES. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares, p. 61.

⁷ *Ibidem*, p. 66-67, (itálico do autor).

⁸ A noção de História que perpassa esta dissertação é a proposta por Abele Casarotto, em sua tese de Doutorado sobre a Guerra do Contestado: “A história, em uma análise primeira, nos encaminha a compreendê-la como sendo uma narração metódica de fatos significativos ocorridos na vida de um povo ou da humanidade.” CASAROTTO. *O Contestado e os estilhaços da bala: Literatura, História e cinema*, p. 50.

há algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, direta e imediata, com outras estruturas. [...] Os estudos culturais permitem que [...] questões [diversas] se irriem, se perturbem e se incomodem reciprocamente, sem insistir numa clausura teórica final.⁹

Nesses moldes, a cultura é entendida como o objeto de estudo fundamental dos Estudos Culturais, cuja diversidade metodológica possibilita ao pesquisador servir-se de instrumentos de análise relacionados diretamente ao seu objeto de estudo.

Na esteira dessas reflexões, destaca-se o posicionamento teórico de Jonathan Culler, para o qual os Estudos Culturais e os Estudos Literários podem coexistir serenamente, já que os “estudos literários não estão comprometidos com uma concepção do objeto literário que os estudos culturais devem repudiar”. Os Estudos Literários “podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos”, intensificando, assim, “o estudo da literatura como um fenômeno intertextual complexo”.¹⁰ Essa afirmação, anunciada por Culler, retoma, em outra chave, um dos achados centrais do materialismo cultural proposto por Raymond Williams: a oposição habitual entre cultura e sociedade, literatura e realidade, dissimula sua profunda interconexão, pois “não se pode analisar uma sem a outra, e nem mesmo conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida.”¹¹

Realizadas essas explanações teóricas, de ora em diante procuraremos demonstrar que as vertentes histórico-regionais-culturais encontram-se presentes na versificação do patrimônio histórico campo-grandense, pois estão “subordinadas” ao projeto de militância cultural de Naveira, e, este, por sua vez, vincula-se à intenção (ou intencionalidade) da escritora.¹² Para Massaud Moisés, na arte literária a **intenção** designa “o conjunto de volições,

⁹ HALL. Marcos para os estudos culturais, p. 211-213.

¹⁰ CULLER. Literatura e estudos culturais, p. 52-53.

¹¹ CEVASCO. Estudos literários X estudos culturais, p. 150.

¹² Depois disso, partiremos da noção de regionalismo a fim de realizarmos algumas considerações sobre essa parcela da produção literária naveiriana, a saber, os poemas que tematizam o patrimônio histórico-cultural campo-grandense.

desejos, planos, projetos, veleidades, aspirações, que motivam os escritores a criarem uma obra literária.” Na visão do estudioso, a intenção pode ser definida como direta ou indireta. No primeiro caso, a intenção é revelada por intermédio de declarações, prefácios, entrevistas, ensaios, memórias, cartas, etc., ou seja, por meios de expressão exteriores à obra. “Quando não, pode ser vislumbrada de forma indireta, no interior da obra, depreendida do seu próprio desenvolvimento, da sua estrutura ou do seu modo de encarar os fatos esteticamente delineados.” Pode-se, também, falar em “intenção de grupo ou de época”, que pode ser verificada sempre que uma geração concretiza o seu projeto literário por meio de um manifesto ou de um programa.

Discorrendo sobre a intenção, Moisés comenta que esta não é exclusiva do escritor, pois está presente “em todos quantos, por qualquer dos meios ao seu alcance (palavras, gráficos, cores, volumes, formas, etc.), *tencionam* surpreender o real e exprimi-lo para terceiros.” Nesses ditames, a intenção “designaria, efetivamente, o movimento que leva alguém a conhecer e a registrar por escrito, na tela, na pedra, etc., a (sua) verdade do mundo.” Na criação literária, a intenção abarca, até mesmo, as motivações inconscientes, anteriores ao trabalho de redação do texto: “este, por conseguinte, condensaria a globalidade das motivações que acionam o escritor no rumo do seu projeto estético.”¹³

No trabalho literário naveiriano, é possível constatar a presença da intenção direta e da indireta. Para explicitarmos como se dão essas ocorrências, reproduziremos o poema “Relógio da 14”:

Na rua 14 havia um relógio.
Um relógio alto como uma torre,
Amarelo como uma fotografia antiga;
Era um relógio de grande utilidade:
As pessoas sabiam se estavam atrasadas
E sentiam o escorrer dos minutos;
No Natal, virava presépio,
O Menino Jesus de olhos de vidro,

¹³ INTENÇÃO. In: MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 240-242, (itálico do autor).

Separado do público por grossas cordas;
 No carnaval, virava pagão,
 Um rei Momo gordo,
 Pendurado pelas bochechas
 Chamava para a folia,
 Para os bailes de máscara,
 Para as orgias do esquecimento;
 E depois, era um relógio solene
 Em que se podia marcar um encontro
 Nas tardes mais azuis.

Quem tirou o relógio da 14?

Parece que foi sonho...
 A gente era criança,
 Veio um ser de outro planeta
 E com mãos gigantescas
 Arrancou o relógio,
 A cidade amanheceu sem relógio,
 O tempo galopando nas esquinas;
 Crescemos de repente,
 Sem marcas de ferro nas lembranças,
 Sem o apoio dos ponteiros,
 Soltos no espaço.

Senhores contemporâneos,
 Amigos de infância,
 Passageiros desta terra,
 Devo lhes confessar o que descobri:
 O relógio da 14 sumiu...¹⁴

Inicialmente, é importante se considerar que o *Relógio da 14* foi inaugurado em 1933, quando do término da sua construção no entrecruzamento da rua 14 de Julho com a Avenida Afonso Pena. Esse monumento de aproximadamente cinco metros de altura continha um relógio de quatro faces (ou mostradores) e tornou-se o ponto de encontro da população campo-grandense, ao comportar grandes reuniões e comícios políticos.¹⁵

Na primeira estrofe (ou estância) do texto poético, verifica-se que o *Relógio da 14* é elaborado por meio da personificação ou prosopopéia: “No Natal, virava presépio”, “No carnaval, virava pagão”. Desse modo, o monumento é descrito como participante da vida cultural campo-grandense – Natal e carnaval – ocasiões para as quais era decorado a rigor. A personificação também pode ser constatada quando, depois das folias carnavalescas, o *Relógio* deixava de ser “pagão” e voltava a ter um aspecto “solene”, formal.

¹⁴ NAVEIRA. *Via sacra*, p. 33-34.

¹⁵ MACHADO. 14 de Julho, p. 19.

Nas duas estrofes seguintes, o eu-lírico (que também pode ser denominado eu poético) alude à retirada do *Relógio*. De acordo com o historiador Paulo Coelho Machado e o arquiteto Ângelo Marcos Arruda, no dia 7 de agosto de 1970 esse “marco iconográfico de Campo Grande” foi demolido em “homenagem ao progresso”, pois as autoridades entenderam que era necessário retirá-lo a fim de alargar a rua 14 e solucionar os “problemas” de trânsito.

¹⁶ Deve-se notar, na última estância, o tom de indignação com o qual o eu poético anuncia aos cidadãos jovens e idosos o desaparecimento do notável *Relógio*. Junto ao tom de revolta, registra-se a presença da ironia, quando lemos estes versos: “Veio um ser de outro planeta / E com mãos gigantescas / Arrancou o relógio”.

Em se tratando do poema “Relógio da 14”, a intenção direta da escritora pode ser notada por meio do ensaio “Turismo e literatura”, publicado no Jornal *Correio do Estado*. No referido ensaio, Naveira declara-se na condição de “porta-voz da cidade de Campo Grande” e expressa sua preocupação para com o *Relógio*, “um marco arquitetônico da cidade, que serviu de pano de fundo de nossas lembranças mais preciosas”:

Na minha carreira literária, tenho sido porta-voz da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Muitos são os exemplos de poemas meus que geraram, juntamente com o apoio da comunidade e de outros artistas e intelectuais, apelos e ações políticas. Há quase vinte anos atrás, escrevi o poema “Relógio da 14”, publicado no jornal “Correio do Estado”. [...] O povo a partir de então exigiu, indignado e melancólico, o relógio de volta. Não se pode arrancar de uma hora para outra um marco arquitetônico da cidade, que serviu de pano de fundo de nossas lembranças mais preciosas. As pessoas foram conscientizadas, via poesia, da importância daquilo que estava impregnado em nossa memória. **A sociedade não admitirá mais que políticos em nome do progresso, do autoritarismo, da vaidade, da ignorância, toquem em seu patrimônio, em seus símbolos, em seus ícones.** A construção de uma réplica do relógio da 14, na avenida Afonso Pena, quase esquina com a avenida Calógeras, foi a culminância desse processo de amadurecimento e prova de amor às coisas da terra. É um novo marco de que os cidadãos não permitirão mais a demolição e destruição do que consideram pontos históricos [...] de sua cidade. Um marco de que cultivamos nossa memória, poética e objetivamente.¹⁷

Além de denotar o amor de Naveira para com o patrimônio da capital sul-matogrossense, o trecho que transcrevemos alude aos “outros artistas e intelectuais”. Essas duas

¹⁶ MACHADO. 14 de Julho, p. 19; ARRUDA. *Campo Grande*, p. 17.

¹⁷ NAVEIRA. Turismo e literatura, p. 6, (negrito nosso).

classes a que a escritora se refere são os seus companheiros de “militância cultural” – usando a expressão cunhada pela poetisa numa de suas entrevistas – e está vinculada ao fato de que, logo após a fundação do Estado do Mato Grosso do Sul, em 1977, o primeiro governador, Harry Amorim Costa, criou a Secretaria de Desenvolvimento Social, incumbida, dentre outras atribuições, de incentivar as discussões sobre a identidade do novo estado da federação. Nessa Secretaria, inicia-se a participação de Naveira na militância cultural.¹⁸ Reunindo-se com Maria da Glória Sá Rosa e Idara Negreiros Duncan Rodrigues, Raquel Naveira passa a enfocar, artisticamente, a preservação do patrimônio histórico-cultural campo-grandense. Na época, seus amigos de militância cultural também foram os professores Américo Calheiros, Hildebrando Campestrini, Hélio de Lima (também ator), Neusa Narico Arashiro e Neco Yonamine. Nas artes cênicas e cinematográficas, destacam-se Cristina Matogrosso e Cândido Fonseca, atualmente, professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Na música, seus amigos de vida intelectual foram Almir Sater, os integrantes do Grupo “Acaba”, as irmãs Lenilde e Lenilce Ramos, além de Tetê Espíndola. Todavia, ao relembrar as origens da sua militância cultural, Naveira observa que foi o artista plástico Humberto Espíndola o primeiro que a influenciou a exercer essa atividade.¹⁹

À luz das explicações de Massaud Moisés, acreditamos que essa relação de integrantes da Secretaria de Desenvolvimento Social, envolvidos na militância cultural, não pode ser relacionada à “intenção de grupo ou de época”, uma vez que o estudioso restringe essa designação a uma geração que concretiza, por meio de um manifesto ou programa, um *projeto literário*, o que não se verifica no grupo dos militantes culturais do Mato Grosso do Sul, composto não só pelas *escritoras* Maria da Glória Sá Rosa, Idara Duncan Rodrigues e

¹⁸ Nos estudos de Otávio Gomes, encontramos este registro elogioso a Raquel Naveira: “Ex-funcionária do Departamento de Cultura da Secretaria de Desenvolvimento Social, de Mato Grosso do Sul. Fez parte daquela **valorosa equipe** fundadora daquela Secretaria, hoje dispersa.” GOMES. *A poesia de Mato Grosso do Sul*, p. 143, (negrito nosso).

¹⁹ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira [Texto não estabelecido].

Raquel Naveira, como também por músicos, artistas plásticos, atores, etc.

Quanto à intenção indireta na poética de Naveira, esta pode ser “vislumbrada de forma indireta”, sentida “no interior da obra, depreendida do seu próprio desenvolvimento, da sua estrutura ou do seu modo de encarar os fatos esteticamente delineados”, como apreendemos de Massaud Moisés.²⁰ Assim, nota-se no interior de cada poema que versifica os monumentos campo-grandenses, um “apelo” à preservação do patrimônio histórico-cultural local/regional. Nesse contexto, é necessário frisar que essa constatação não dá margens para se considerar que os textos poéticos de Naveira sejam meros repasses dos posicionamentos militantes da escritora ao formato versificador. Há a elaboração artística, resultante do imaginário da poetisa, o que equivale a dizer que as produções literárias naveirianas resultam da intencionalidade de Naveira coadunada à sua consciência artística.

Observa-se que os poemas que versificam o patrimônio histórico campo-grandense estão vinculados à temática regionalista – por abordarem monumentos da cultura do Estado –, o que implica reconhecer a existência de uma inter-relação entre a vida e a obra de Naveira, no que tange às suas motivações de compor, como lemos nesse trecho da entrevista que nos foi concedida pela poetisa:

Os meus poemas que defendem a preservação do patrimônio histórico de Campo Grande são frutos das minhas lembranças mesmo, nem tanto de pesquisas. Por isso, acho que a minha poesia é muito verdadeira: tudo isso é a arqueologia, a arquitetura da minha infância. O que motiva a elaboração desses poemas é o fato de eu ser campo-grandense e ter passado a infância e a vida toda em Campo Grande. Esses monumentos são o cenário da minha vida. Talvez seja o cenário de uma pessoa meio provinciana, mas por decisão de vida e por imposição da vida o meu cenário de vida foi esse. Esse lugar é a minha alma e a minha alma está nesse lugar. E eu sou a alma desse lugar porque Deus não coloca a gente num lugar à toa; foi meu destino.²¹

A fala da artista campo-grandense nos permite assinalar o caráter dialógico que a obra da escritora estabelece com o *locus* de enunciação e com o contexto sociocultural que serviu de base para o seu surgimento, assim como concorre para reforçar a nossa necessidade

²⁰ INTENÇÃO. In: MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 240.

²¹ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira [Texto não estabelecido].

de discorrer sobre o regionalismo na continuidade dessa pesquisa. Vale lembrar que as fundamentações teóricas sobre o regionalismo que efetuaremos nesse capítulo, respaldarão também os demais capítulos, excetuando-se o tópico “As culturas religiosas e a poesia confessional na recriação do sagrado”, que dispensa as aplicabilidades teóricas do regionalismo.

A noção de regionalismo que permeará nossa investigação encontra-se inserida no ensaio “Ficção e história no regionalismo brasileiro”, de Eduardo de Assis Duarte, nestes termos: “formulação estética cujo desenvolvimento se marca necessariamente pela tentativa de configuração, através das diversas manifestações artísticas, de uma identidade que sirva de rosto (ou de emblema) para determinado estado ou região do país.”²²

Num primeiro momento, a acepção de Duarte é muito válida, pois pode nos servir para acentuar que a produção literária de Naveira é de cunho regional, uma vez que a temática de muitas de suas coletâneas alude a fatos ou a elementos inerentes à cultura sul-mato-grossense, como se nota exemplarmente em *Guerra entre irmãos* (1997), na qual a artista versifica os eventos da Guerra do Paraguai. Apesar disso, no prosseguimento do seu ensaio, Duarte não retoma a questão da identidade contida no início de seu texto, razão pela qual recorreremos ao texto “Regionalismo: local da cultura/cultura local”, de Maria Adélia Menegazzo. Neste, a pesquisadora salienta que “a noção de regionalismo vem agregada à de identidade”, sendo que o estereótipo é quase sempre o elemento pelo qual dá-se a representação do real no texto literário regionalista. Ou seja: “o regionalismo tem no discurso realista, fundamentado no estereótipo identitário, sua força representacional e, por sua repetição, assimila, e confunde-se com o real.” A compreensão de Menegazzo do que é o regionalismo torna-se um pouco mais complexa que as noções de Duarte, quando a estudiosa pondera que ao estereótipo podem ser incorporados novos efeitos de sentido, uma vez que

²² DUARTE. Ficção e história no regionalismo brasileiro, p. 45.

o sentido original pode servir de ponto de partida para a elaboração de “imagens irônicas, deformadoras, humorísticas”, por exemplo. Considerando também a existência de uma “força interna” que preconiza que as regiões “ditas periféricas” devem adotar um estereótipo para serem reconhecidas, Menegazzo exprime a sua concepção de regionalismo: “O regionalismo é assim o local da cultura e a cultura local ao mesmo tempo. Isto é, não só se apresenta como objeto da cultura, como também representa a cultura de um determinado objeto.”²³ Visando a verificar a aplicabilidade das observações de Menegazzo em nossa pesquisa, trasladamos o poema “Fonte luminosa”:

No meio da praça,
A fonte de pastilhas verdes,
Erguida em dois andares,
Parecia uma taça de sorvete pistache,
Embora ache na minha lembrança
Que era um carrossel de vidro,
Girando e escorrendo açúcar,
Neves batidas e claras.

Foi ali,
Apoiada sobre o gradil,
Que me tiraram um retrato:
Daquela criança
Guardei a forma como rio
E o trato amoroso
Com o beiral da fonte.

Ela secou,
Eu sei,
Diferente de árvore,
Sem raízes,
Sem veias,
Secou no azulejo,
No aço,
No fungo,
Nos fios,
Nas lâmpadas.

Secou,
Eu sei,
Diferente de gente,
Sem rugas,
Sem mágoas,
Secou como um charco,
Como um pântano
Que vira lodo.
Secou,
Eu sei,

²³ MENEGAZZO. Regionalismo: local da cultura/cultura local, p. 159-161.

Não é árvore, nem gente,
 É diferente,
 Bolo gigante
 Que só se acende
 Em melancólicas festas da saudade.

Secou,
 Eu sei,
 Mas mesmo seca,
 Jorra em golfos na memória.²⁴

Os elementos conteudísticos dessas estrofes remontam à localização e às características da fonte, no período em que, esquecida pela negligência dos governantes e pelo descaso da sociedade, ela secou-se completamente. Os versos “No meio da praça / A fonte de pastilhas verdes” aludem ao fato de que a história da *Fonte luminosa* está atrelada à história da *Praça Ary Coelho*, situada na Avenida Afonso Pena, entre as Ruas 13 de Maio e 14 de Julho, espaço em que se construiu a fonte em 1957.

A *Praça Ary Coelho*, como está oficialmente nomeada hoje, recebeu, inicialmente, o nome de *Dois de Novembro*, por ocasião da primeira eleição realizada em Campo Grande, sendo depois conhecida por *Passeio Público*, *Jardim*, *Praça Municipal*, *Praça da Liberdade*, sendo intitulada com o nome atual em 1953, em homenagem ao prefeito campo-grandense Dr. Ary Coelho, assassinado em Cuiabá. Em 1922, o administrador de Campo Grande, Arlindo de Andrade, desenhou os canteiros da praça recobertos com grama verde e amarela, locou as árvores do jardim e cercou toda a praça com tela de arame grosso e portões em cada ângulo, estabelecendo, ao centro, um coreto com base de alvenaria e cúpula de madeira. Nesse coreto, as bandas de música do Exército tocavam dobrados e valsas nas noites domingueiras, trazendo alegria aos frequentadores do ambiente, destinado, também, à realização de comícios políticos.

Em 1957, o prefeito Marcílio de Oliveira Lima demoliu o coreto e determinou, em seu lugar, a construção da *Fonte luminosa*, atividade delegada ao engenheiro Anees Salim

²⁴ NAVEIRA. *Fonte luminosa*, p. 13-14.

Saad, que também executou a revitalização da *Praça Ary Coelho*, na gestão do prefeito Juvêncio César da Fonseca, em 1996, conforme lemos em sete placas metálicas afixadas na referida praça, datadas de sua revitalização (26 de agosto de 1996).

Na entrevista que realizamos com a poetisa – lembramos aqui que, segundo Massaud Moisés, a entrevista é um dos meios de se averiguar a intenção direta dos escritores –, esta salientou que, quando houve o abandono da *Fonte luminosa*, a facção dos inconformados com a destruição do coreto propôs ao prefeito o aniquilamento da fonte para a reconstrução daquele, como dantes. Foi nesse conturbado momento que, aliada a dois de seus companheiros de militância cultural – Américo Calheiros e Maria da Glória Sá Rosa – Naveira organizou uma manifestação na *Praça Ary Coelho* e, junto à *Fonte luminosa*, declamou o poema que leva esse mesmo título.²⁵ É interessante se notar que as declarações de Naveira fornecidas na entrevista divergem, em grande parte, das que compõem o ensaio “Fonte luminosa”, da obra *Fiandeira* (1992). Neste, a poetisa admite que houve a proposta de demolição do monumento em prol da reconstrução do antigo coreto, assinala a existência de um “grupo” que queria a permanência da fonte, mas, em meio a todo esse “contexto”, diz que a “presença” de seu poema foi apenas uma coincidência, ou seja, a artista sul-mato-grossense se exime de qualquer vestígio de seu papel na militância cultural. No referido ensaio, lemos: “O conselho de Cultura iniciou um movimento pró-fonte, que **coincidiu** com a publicação deste meu poema [“Fonte luminosa”] na imprensa.” Apesar de “aparentemente”, diríamos assim, isentar-se da militância cultural com essa afirmação, logo em seguida (após a transcrição do poema “Fonte luminosa”), no mesmo ensaio, presenciamos estas linhas: “Vencemos, a fonte foi recuperada e re-inaugurada numa noite de seresta. Lá na praça declamei o poema e fui chamada por um jornal local de ‘poeta da fonte’”.²⁶

²⁵ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira [Texto não estabelecido].

²⁶ NAVEIRA. *Fonte luminosa*, p. 43-44, (negrito nosso).

Esse fragmento do ensaio de Naveira carrega, na primeira oração, um tom de celebração, evidenciado no termo “Vencemos”. A nosso ver, esse termo parece não se referir apenas à poetisa – como se a escritora tivesse optado por se exprimir na primeira pessoa do plural, – e um dos motivos que nos levam a crer nisso é que, se assim fosse, na conclusão de seu texto a escritora se expressaria de outro modo, como: “Lá fora *declamamos* o poema e *fomos chamados* de ‘poeta da fonte’”, o que não chega a ocorrer. A outra razão pela qual cremos que o “Vencemos” pode, de algum modo, estar relacionado aos demais militantes culturais (embora isso não esteja expresso abertamente no texto) poderá ser melhor compreendida pela conjuntura de evidências que estamos tentando apurar nesse capítulo.

Dos poemas que tematizam o patrimônio histórico campo-grandense, constituem a produção artística naveiriana e que servem também aos propósitos militantes da autora, “Fonte luminosa” é o único em que a escritora parece procurar manter velados esses últimos propósitos, o que nos serve de lição para não tomarmos “cegamente” os dados biográficos que Naveira articula na composição de seus ensaios. A obra artística recria a própria biografia, portanto, nos ensaios que constituem as obras *Fiandeira* (1992), *O arado e a estrela* (1996) e *Tecelã de tramas* (2004) os dados biográficos podem estar (ou estão) ficcionalizados – por isso a biografia é ficcional. Essa constatação também nos serve para explicar que nos demais capítulos, algumas poucas vezes utilizamos ensaios da *Fiandeira* (1992) e d’*O arado e a estrela* (1996), porém, quase sempre isso ocorre com o objetivo de reforçar e/ou reafirmar as declarações naveirianas já dispostas em entrevistas: raramente (ou nunca) “fogem” desse contexto.

Apesar de se inscrever numa temática regional – por meio da arte literária há a tentativa de recuperação de um monumento que emblematiza a região sul-mato-grossense, particularmente sua capital, Campo Grande – a composição do poema “Fonte luminosa” não se dá pela descrição de um estereótipo. Na verdade, o eu-lírico “faz” muito mais que

descrever as características do monumento (na primeira estância) e o seu desaparecimento (nas estrofes seguintes): o eu poético “clama” com tanta comoção que parece querer incutir no seu interlocutor que, a um só tempo, a *Fonte luminosa* é parte da cultura local, assim como é um local da cultura sul-mato-grossense, pois esse “objeto” – usando a terminologia de Menegazzo – “abrange” os passeios, os costumes e os eventos culturais vivenciados pela população campo-grandense que frequenta a *Praça Ary Coelho*, do mesmo modo que estava impregnado na memória do eu-lírico. O objeto passa a fazer parte da cultura local, razão pela qual se torna um local da cultura. Nisso, se instauram as vertentes regionalistas na obra poética naveiriana. Ainda cabe notar que o poema “Fonte luminosa” intitula a obra homônima, concorrendo para acentuar a quase uniformidade temática da coletânea, constituída por muitos outros temas regionais, conforme se verifica nas composições “Boiadeiro-Pantaneiro”, “Jaburu”, “Garça”, “Sucuri” e “Bugras”.

Se voltarmos nossa atenção para as declarações de Naveira nos trechos das entrevistas e dos ensaios que transcrevemos até então, perceberemos as aproximações de sua literatura com a sociedade campo-grandense, no que tange à preservação dos monumentos que compõem o patrimônio histórico-cultural de Campo Grande. Sob a perspectiva de Antonio Candido, entende-se que o escritor, a obra e o público estão relacionados entre si, porque a aceitação da obra do escritor, seja por aprovação ideológica ou financeira, depende do público. Nesse sentido, Candido ressalta que, sem a participação do público, o escritor não pode conhecer a si mesmo, já que a resposta do público é a definição do próprio escritor.

As explanações de Candido também prescrevem que a posição social do escritor delimita sua consciência grupal, ou seja, a idéia que o escritor tem de integrar um “segmento especial da sociedade”. Essa consciência grupal

se manifesta de maneira diversa conforme o momento histórico, (exprimindo-se, por exemplo, como vocação, consciência artesanal, senso de missão, inspiração, dever social, etc.) permitindo-lhes definir um papel específico, diferente dos demais, e servindo-lhes de identificação enquanto membros de um agrupamento delimitado.²⁷

Considerando as declarações de Naveira à luz dos estudos de Antonio Candido, entendemos que uma parcela da produção literária naveiriana, a saber, os poemas que tematizam o patrimônio histórico-cultural de Campo Grande, é motivada por um “senso de missão”, um “dever social” – empregando os termos de Candido –, denotando a consciência autoral/artística da escritora engajada à literatura e à sociedade. Parece-nos claro que a auto-referencialidade contida na declaração naveiriana “Na minha carreira literária, tenho sido porta-voz da cidade de Campo Grande”, ilustra bem esse “senso de missão” ou esse senso de “dever social”. Para a artista sul-mato-grossense

Toda poesia tem valor social, um substrato social e contribui para a formação de novas idéias. Ela age sobre o povo, modificando-o, amadurecendo-o, fazendo-o viver através da arte poética o que talvez jamais vivenciasse realmente. A poesia é documento da existência de determinado povo, em certo lugar e período histórico.²⁸

Outro teórico que nos ajuda a refletir sobre o regionalismo na produção literária naveiriana é Mário Cezar Silva Leite, para quem “a discussão sobre o regionalismo caminha passo a passo com a discussão de nacionalidade”, já que o discurso regionalista tem por objetivo inserir-se no conjunto e, por extensão, na disputa do discurso nacional que, por sua vez, seleciona “e cria determinadas regiões como legítimas representantes do nacional.”²⁹ Partindo dessa explanação de Leite, ressaltamos a intencionalidade naveiriana de que sua produção de cunho regional não se restrinja ao local e ao nacional, mas que alce vôo também para os domínios universais:

²⁷ CANDIDO. O escritor e o público, p. 89-91.

²⁸ NAVEIRA. Turismo e literatura, p. 6.

²⁹ LEITE. Literatura, regionalismo e identidades: cartografia mato-grossense, p. 223, 235. Sobre essa questão, Ciro Gomes assinala: “A cultura é parte integrante e fundamental do patrimônio e da riqueza de um povo. Através dela, as manifestações das diversidades regionais ganham unidade e se projetam como expressão da identidade cultural de uma nação.” GOMES. Apresentação, p. 9.

Não quero ser tachada como “poetisa que só escreve sobre Campo Grande”, não quero nenhum rótulo, o meu desejo é ser uma pensadora livre, criar uma poesia universal, mas tenho consciência de que essa universalidade começa aqui, no meu quintal, onde tenho enterrados o meu coração e as minhas raízes.³⁰

Acreditamos que um exemplo apropriado de composição poemática de alcance poético universal seja o texto poético “Alhambra”, no qual Raquel Naveira escreve sobre Campo Grande, partindo de um ícone representativo da antiga cultura árabe: o *Alhambra* de Granada, localizado na Espanha:

Alhambra fica em Granada
 É fortaleza dourada e azul
 Cuja torre até hoje recorda
 A rainha aprisionada;
 Sem mouros
 E sem colinas,
 Campo Grande tinha sua Alhambra,
 O cine Alhambra,
 Com cortinas de veludo verde,
 Palco coroado de cactos,
 Camarotes
 Para que damas usassem leques e decotes.

Lá no Alhambra
 Não havia mirtos,
 Nem fonte de alabastro
 Sustentada por leões,
 Mas na tela desfilavam
 Romeu e Julieta,
 A Moreninha,
 O Conde de Monte Cristo
 Em tardes quentes
 Em que éramos adolescentes
 Com curiosidades latentes
 E peitos palpitantes.

Demoliram o Alhambra ...
 Terá sido terremoto
 Derrubando colunas,
 Pátios,
 Galerias,
 Tanques,
 Arabescos,
 Salas,
 Abóbadas?

Demoliram o Alhambra...

³⁰ NAVEIRA. Poesia sociológica, p. 41.

Brilham nos destroços
Nossos sonhos escarlates.³¹

De acordo com os estudos de Albert Hourani, o *Alhambra* granadino era bem mais do que um palácio: era “uma cidade real separada da cidade principal lá embaixo”. Considerado o mais impressionante monumento sobrevivente no estilo **andaluz** (da Andaluzia, na Espanha), foi edificado no século XIV, sendo caracterizado pelos muros que abrigavam um conjunto de prédios, a saber, quartéis e fortificações do lado exterior, “e no centro dois pátios reais, o Pátio da Mirta e o dos Leões, onde espelhos d’água eram cercados por jardins e prédios, e nas pontas salões cerimoniais.” Hourani ainda assinala que a existência de água acena para um aspecto peculiar ao estilo andaluz: a importância do jardim, cujo centro comportava um curso d’água ou poço, rodeado “por um retângulo de jardins e pavilhões”, no qual “flores e plantas eram escolhidas e plantadas cuidadosamente.”³² É bom reparar que muitos dos dados fornecidos por Hourani encontram consonância no texto poético, como a localização do *Alhambra* (“Alhambra fica em Granada”) e os “mirtos” e a

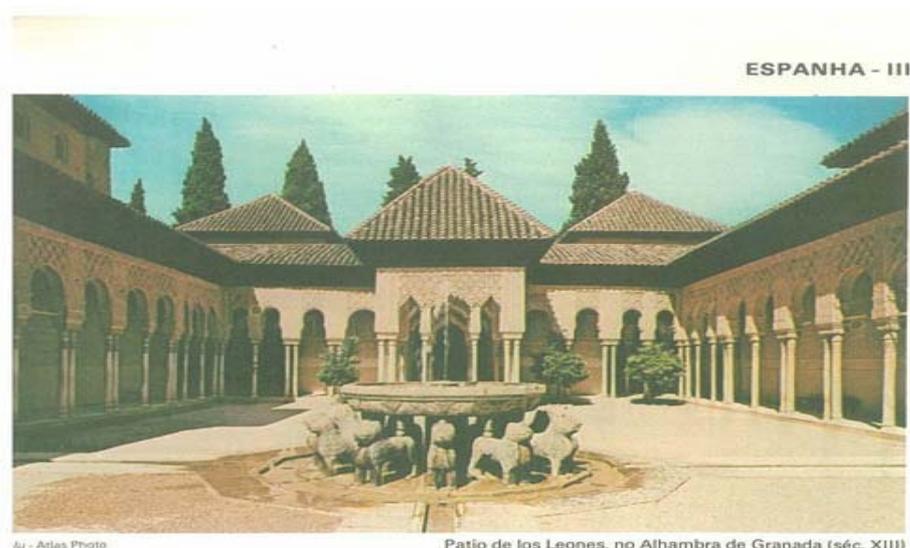


FIGURA 1 – O *Alhambra* de Granada, na Espanha
FONTE: ESPANHA. In: ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional, v. 8, p. 4119.

³¹ NAVEIRA. *Abadia*, p. 26-27.

³² HOURANI. *A cultura das cortes e do povo*, p. 200-201.

“fonte de alabastro / Sustentada por leões” (segunda estrofe). Um dado biográfico pode ser relacionado a essa constatação: Naveira visitou os países ibéricos e, posteriormente, “vários poemas surgiram a partir de quadros, de objetos, de passeios feitos na Espanha”.³³

Em relação ao *Alhambra* campo-grandense, este também se destacou como uma obra arquitetônica notável. Segundo Ângelo Marcos Arruda, em 1938, o comerciante Karim Bacha contratou o arquiteto Frederico João Urllass e a empresa *Thomé & Irmãos*, respectivamente, para a elaboração do projeto arquitetônico e a construção do que seria o mais moderno cinema de Campo Grande. A arquitetura do prédio era composta pelo estilo **Art Déco**, que “predominava em sua alta fachada, com frisos verticais e marcação de volumes com um jogo de reentrâncias muito elegante.”³⁴ O estilo Art Déco a que Arruda se refere, consiste numa arte decorativa originada na Europa, mais especificamente, numa exposição em Paris, no ano de 1925, a “Exposition Internationale des Arts Déco-ratifs et Industriels Moder-



FIGURA 2 – O Cine-Teatro *Alhambra*, de Campo Grande
FONTE: ARRUDA; MARAGNO; COSTA. *Arquitetura em Campo Grande*, p. 15.

³³ NAVEIRA. *Impressões de viagem – II-Espanha*, p. 80.

³⁴ ARRUDA. *Campo Grande*, p. 27-28.

nes”, de onde foi extraído o nome Art Déco. O termo designa “a tendência internacional equidistante das simplificações formais modernistas” e da luxuosa decoração tradicional. Por meio da utilização de diversas fontes – tradição gótica, gravuras japonesas, pintura de vanguarda, cenografia dos balés russos, etc. – o estilo ostentava a exuberância e a pompa que o modernismo almejava fazer desaparecer. “Nos Estados Unidos, simbolizou a recuperação econômica e tornou-se o estilo oficial de Holywood, o que serviu para popularizá-lo”.³⁵

Nota-se que o poema se “estabelece” mediante o contraste entre o estilo andaluz (ou hispano/árabe) do *Alhambra* granadino, cuja construção do século XIV é marcada por uma arquitetura e decoração ricas, repletas de adornos criados com estuque,³⁶ e o *Alhambra* campo-grandense, caracterizado por um estilo de ornamentação de ambientes que manifesta a arquitetura de ordem cosmopolita – o estilo Art Déco. Essa observação é importante porque sinaliza a notável experiência cultural de Naveira, que já conheceu os países Portugal, Espanha – como dissemos há pouco –, Paraguai e a França, onde obteve o Diploma Superior de Língua, Literatura e Civilização Francesas pela Universidade de Nancy.³⁷ A bagagem cultural da escritora se reflete no seu modo de compor, “dedicado a explorar as interpretações interculturais e multiculturais”, como se vê nas obras *Guerra entre irmãos* (1993), *Abadia* (1995), *Caraguatá* (1996), *Senhora* (1999) e *Stella Maia e outros poemas* (2001).³⁸

As observações que realizamos sobre a arquitetura dos monumentos de Granada e de Campo Grande também são úteis para introduzirmos estas lições de Ângelo Arruda, extraídas da obra *Arquitetura em Campo Grande*:

A arquitetura constrói a identidade e a memória da cidade. Cultura e identidade são imprescindíveis. Arquitetura e cultura constroem-se no dia a dia de uma cidade e de uma civilização. E aqui podemos ver que a cidade de Campo Grande foi construída em diversos momentos econômicos e políticos importantes e que deixaram registra-

³⁵ COLIN. *Uma introdução à arquitetura*, p. 170.

³⁶ HOURANI. *A cultura das cortes e do povo*, p. 201.

³⁷ *Curriculum Vitae* de Raquel Naveira.

³⁸ CHISINI. Prefácio, p. 7.

dos, nos edifícios deste século [XX], a marca da difusão da cultura dominante.³⁹

É, inicialmente, a última parte da citação que nos interessará para denotarmos a presença das vertentes culturais no poema. De acordo com Celso da Costa, era próprio da sociedade campo-grandense da década de 30 vestir-se elegantemente com tecidos importados para desfilarem a sua pompa nos locais considerados chiques,⁴⁰ dentre os quais se pode incluir o Cine *Alhambra*. No texto poético “Alhambra”, encontramos registrada o *modus vivendi* da sociedade dessa época:

[...]
 Campo Grande tinha sua Alhambra,
 O cine Alhambra,
 Com cortinas de veludo verde,
 Palco coroado de cactos,
 Camarotes
 Para que damas usassem leques e decotes.

O trabalho literário naveiriano resgata, até mesmo, detalhes internos constituintes do edifício, como as cortinas de tonalidade verde e os abundantes camarotes.⁴¹ O monumento árabe também recebe um trato descritivo “fiel” à sua arquitetura, o que pode ser constatado, em parte, pela leitura contrastiva das anotações de Albert Hourani, já realizadas, com os fragmentos poéticos que denotam a existência da “fonte de alabastro / Sustentada por leões”. É bom lembrar que esse cuidado em “recompôr”, no texto poético, a arquitetura de prédios antigos está presente também em *Sob os cedros do Senhor* (1994), coletânea na qual o exercício poético de Naveira “tem a capacidade de captar a arquitetura antiga das casas comerciais, o traçado e o passeio das ruas”, tornando Campo Grande numa “grande vitrine, redi-

³⁹ ARRUDA. Introdução, p. 24-25.

⁴⁰ COSTA. Evolução urbana, p. 76.

⁴¹ De acordo com Arruda, o Cine *Alhambra* possuía 28 camarotes, sendo que as “cortinas internas verde pelúcia davam o tom do ambiente”. ARRUDA. *Campo Grande*, p. 27-28.

mentionando o espaço regional representado no universal”, como nos ensina Josenia Chisini, no ensaio “Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos”.⁴²

Os estudos desenvolvidos por Arruda na obra *Campo Grande* nos ajudam a ter uma melhor “idéia” desse prédio, quando salientam que a “obra foi inaugurada em 1937, configurando o maior espaço cultural e de lazer da cidade”, em suas cômodas instalações: mais de 1700 lugares, dos quais 1100 eram poltronas no térreo e 600 no “balcão”. Segundo o pesquisador, no *Alhambra* campo-grandense realizavam-se festas, reuniões sociais, peças teatrais, palestras e eventos cívicos importantes,⁴³ mas, no texto poético, o eu-lírico não faz qualquer referência a essas atividades culturais, salientando apenas as exposições de filmes.

É nesse ponto que pretendemos retomar as considerações de Arruda, quando assinala, dentre outros posicionamentos, que a capital do Mato Grosso do Sul foi edificada em vários “momentos econômicos e políticos importantes e que deixaram registrados, nos edifícios deste século [XX], a marca da difusão da cultura dominante”. Com estas observações, retiradas da obra *Arquitetura em Campo Grande*, Arruda alude às contribuições multiculturais dos imigrantes e migrantes, oriundos de outros países e de outros Estados brasileiros.⁴⁴ O estudioso os concebe como os agentes responsáveis pelas “características” arquitetônicas dos prédios construídos em Campo Grande, isto porque a mescla da população nascida na capital com os povos migrantes e imigrantes repercutiu no “desenvolvimento de uma cultura que soma as necessidades e interesses pessoais e coletivas (*sic*).” A necessidade de reconhecer essa cultura “se expressa, em grande parte, nas diversas tipologias construtivas, como se vê em vários edifícios da cidade”.⁴⁵

⁴² CHISINI. Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos, p. 176.

⁴³ ARRUDA. *Campo Grande*, p. 27-28.

⁴⁴ ARRUDA. À época da publicação do livro *Arquitetura em Campo Grande* (1999), a capital sul-mato-grossense completava 100 anos de fundação, e recebeu de Arruda este comentário: “Com uma população urbana estimada em 650 mil habitantes, a cidade possui quase a metade de seus habitantes migrantes de vários Estados brasileiros e de vários países. São árabes, espanhóis, japoneses, alemães, portugueses, italianos, paraguaios e bolivianos, dentre outros povos, além de brasileiros do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco, dentre outras comunidades.” ARRUDA. Introdução, p. 24.

⁴⁵ ARRUDA. Introdução, p. 24.

Em nossa pesquisa, estes dados podem ser articulados se considerarmos que o indivíduo que “agilizou” a edificação do *Alhambra* em Campo Grande, o comerciante Karim Bacha, muito possivelmente é de origem libanesa,⁴⁶ e o arquiteto que construiu o monumento era alemão. Junto a essas constatações, poderíamos acrescentar que o estilo Art Déco era “importado” da arquitetura europeia, como verificamos há pouco nas informações veiculadas na obra *Arquitetura em Campo Grande*, de Arruda. Esses dados concorrem para considerarmos a capital sul-mato-grossense como uma cidade cosmopolita.

Seguindo esse percurso, sublinhamos que os habitantes de Campo Grande, de origens as mais diversas, constituíram uma **sociedade multicultural** que comparecia ao *Alhambra* para apreciar os “muitos filmes dos anos de ouro do cinema mundial”.⁴⁷ As obras fílmicas, de alcance e/ou expressão mundial, agregam-se à cultura regional, recebendo o registro de Naveira em sua obra poética. Nota-se que o eu-lírico se inclui entre os freqüentadores do cinema:

[...] Lá no Alhambra
 [...] na tela desfilavam
 Romeu e Julieta,
 A Moreninha,
 O Conde de Monte Cristo
 Em tardes quentes
 Em que éramos adolescentes
 Com curiosidades latentes
 E peitos palpitantes.

Na década de 80, deu-se a demolição do Cine *Alhambra* para a construção de um hotel cinco estrelas, ainda inacabado.⁴⁸ Na poética naveiriana, o eu-lírico assim aludiu a esse acontecimento: “Demoliram o Alhambra... / Terá sido terremoto / Derrubando colunas, / Pátios,” “Abóbadas?” Com uma ironia mordaz, o discurso do eu poético concorre por repre-

⁴⁶ No término do ensaio “Libaneses”, Fábio Trad apresenta uma relação de famílias libanesas que emigraram para Campo Grande, dentre as quais inclui a família Bacha. TRAD. Libaneses, p. 300. Outra razão que nos leva a crer que Karim Bacha é de procedência libanesa é a sua dedicação ao comércio, atividade bastante comum aos imigrantes, como veremos no terceiro capítulo.

⁴⁷ ARRUDA. *Campo Grande*, p. 28.

⁴⁸ ARRUDA. Frederico João Urllass – o primeiro arquiteto de Campo Grande, p. 308.

sentar a memória de um percentual expressivo da população campo-grandense que recorda nostalgicamente o prédio, situado, outrora, na Avenida Afonso Pena, perto do *Relógio da 14*.

Na perspectiva da militância cultural naveiriana, a demolição do Cine *Alhambra* significa bem mais que a destruição de um edifício: é a aniquilação de um **patrimônio histórico-cultural campo-grandense**. Nesse contexto, cabe pontuar que, em suas pesquisas, Regina Couto ressalta que as questões subjacentes ao patrimônio histórico – a trilogia “preservação, manutenção e conservação de edifícios” – são temas bastante discutidos pelos arquitetos e urbanistas, originando diversas correntes e tendências, das quais prevalece com anuência essa concepção:

[...] um artefato arquitetônico, para ser considerado patrimônio histórico e, portanto, cultural, necessita de tempo, ou seja, é considerado patrimônio histórico o edifício, ou paisagem, que agrega valor cultural com o tempo. Aliás, o edifício em si também é um produto da cultura – a técnica, o material adotado, o partido arquitetônico, a relação com o usuário, tudo isso conta a história de um tempo, de um momento na relação do homem com o meio. Não é apenas o edifício, mas principalmente o seu uso que confere valor histórico e de patrimônio cultural.⁴⁹

As considerações de Regina Couto nos permitem conceber o *Relógio da 14*, a *Fonte luminosa* e o *Alhambra* como patrimônios histórico-culturais de Campo Grande, já que todos esses monumentos fizeram/fazem parte da vida cultural da cidade, em razão de suas utilizações 1) nas folias carnavalescas, festas natalinas e comícios políticos (*Relógio da 14*), 2) nas serestas e passeios (*Fonte luminosa*) e 3) nas realizações de festas, reuniões sociais, palestras, apresentações de peças teatrais e filmes (*Alhambra*), como vimos demonstrando. Diante disso, acreditamos que ao “discorrer” sobre os usos dos prédios e sua relevância para a cidade, a arte literária naveiriana pode ser considerada “poético-documental”, pois ao registrar a “vida cultural” – e, simultaneamente, “contar” a história de uma época – no formato versificador, Naveira consegue “eternizar” os monumentos, ou seja, o artefato arquitetônico se converte em artefato poético e, documentado no texto literário, tem seu valor histórico e

⁴⁹ COUTO. Arquitetura, meio ambiente e memória, p. 42.

cultural perenizado no *tempo da poesia*.⁵⁰ (Essas noções podem, e devem, ser estendidas aos poemas “Pensão Pimentel” e “Casarão dos Baís”, que veremos adiante.) Assim se dá a manifestação das vertentes histórico-regionais-culturais nos poemas naveirianos que tematizam os patrimônios histórico-culturais de Campo Grande.

O afeto da **escritora** Raquel Naveira para com Campo Grande é um dado pessoal, biográfico, que se origina na infância, se intensifica durante as suas atividades no Departamento de Cultura da Secretaria de Desenvolvimento Social do Estado, e converte-se na intenção que permeia suas composições poemáticas. Motivada pela convicção da importância da preservação dos patrimônios histórico-culturais campo-grandenses, Naveira provê, por meio de sua faculdade criadora, uma cidade imaginada. Nesta, o cenário urbano, que faz parte do cenário da vida da escritora nascida na capital, é transposto ao “cenário poético”, e a criação literária é “despertada” pelo desejo inconsciente – mas nem por isso acrítico – de habitar num “lugar ideal de convivência”, no qual os patrimônios histórico-culturais estão preservados, intocados.

Pode-se, também, verificar a militância cultural de Naveira na primeira e na terceira estrofes do poema “Pensão Pimentel”:

⁵⁰ Na entrevista concedida a Renan Garcia Miranda e José Eduardo Duó, documentada por José Arbex Jr. em “Uma prosa (inérita) com Carlos Drummond de Andrade”, lemos esta explanação do poeta diante da indagação “Como fica a relação da poesia com o tempo, e o que significa dizer que a poesia é atemporal?": “A poesia com o tempo? A relação da poesia com o tempo, naturalmente, vem disso que todos nós vivemos no tempo e dentro do tempo, condicionados por ele. Então, a poesia que nós fazemos, mesmo não parecendo referir-se a esse tempo, ela traz a marca do tempo que nós vivemos, mesmo não sendo uma poesia estritamente temporal, não abordando temas que circulam hoje, que são hoje considerados importantes. Mas a poesia, a meu ver, se considerada na sua expressão mais pura, ela transcende o tempo, é exatamente uma das formas de transcendência do tempo, como a arte em geral, porque a ciência já não é assim. Um conhecimento científico da atualidade perdeu completamente o valor hoje, só tem valor histórico, mas um poema, como os poemas de Homero, os poemas de Virgílio, os poemas de Horácio na antiguidade clássica, hoje podem ser lidos, exigem naturalmente uma certa formação cultural, como se tivessem sido escritos hoje. *A Arte de Amar* de Ovídio é atualíssima [...] **Então, a poesia refletindo isso, ela por sua vez é eterna.** Também porque nós precisamos às vezes de um certo refúgio contra o tempo, queremos nos libertar, queremos ficar livres da pressão demasiada dos acontecimentos. Onde nós procuramos? Nós procuramos na música, nas artes plásticas, ou procuramos na poesia, são formas de transcender o imediato e o real e fugir a ele, nos elevando acima dele.” ARBEX JR. Uma prosa (inérita) com Carlos Drummond de Andrade, p. 13-14, (negrito nosso).

Que vento arrancou teu telhado
 Como se fosse um chapéu?
 Que fogo lambeu tuas paredes
 Como se fosse uma língua negra?
 Que destino,
 Que sorte madrasta
 Encheu tuas frinchas de percevejos e baratas?
 [...]

Foste pensão,
 Ficavas debruçada
 À beira dos trilhos
 Vendo os forasteiros chegarem
 No trem recheado de esperança.
 [...] ⁵¹

O primeiro sobrado de alvenaria da capital sul-mato-grossense teve sua construção iniciada em 1912 e finalizada em 1918 para servir de moradia a Bernardo Franco Baís, pioneiro do comércio da região, bem como de sua família. Em 1938, por ocasião do falecimento do patriarca Bernardo, sua família decidiu alugar o prédio ao Sr. Normando Pimentel, que hospedou muitas figuras ilustres do interior do estado e do país nas suas acomodações. ⁵²

Depois de servir como pensão de 1938 a 1954, ⁵³ o imóvel tornou-se um casarão abandonado, esquecido. ⁵⁴ Conta-nos o historiador Paulo Coelho Machado que, após esse abandono, a *Pensão Pimentel* sofreu dois incêndios, tornou-se albergue clandestino de bêbados e mendigos, além de estar sujeita a desabamento. ⁵⁵

Nesse contexto, em 1989, a poetisa Raquel Naveira publica o poema “Pensão Pimentel” em sua segunda obra, *Via sacra*, “cuja edição foi feita de maneira independente pela escritora.” ⁵⁶ Num tom de lamento e de revolta ao mesmo tempo, o eu poético denuncia ao público e às autoridades o incêndio ocorrido e o descaso à que está submetida a antiga mora-

⁵¹ NAVEIRA. *Via sacra*, p. 41-42.

⁵² CALHEIROS. Um corredor cultural em Campo Grande, p. 7; PASSEIOS e atrações turísticas, p. 9.

⁵³ MACHADO. *Pensão Pimentel*, p. 24.

⁵⁴ DORSA. As vertentes regionalistas na obra de Raquel Naveira, p. 71.

⁵⁵ MACHADO. *Pensão Pimentel*, p. 24-25.

⁵⁶ CHISINI. A difusão do trabalho literário de Raquel Naveira, p. 26.

dia da família Baís: “Que fogo lambeu tuas paredes / Como se fosse uma língua negra?/ Que sorte madrasta / Encheu tuas frinchas de percevejos e baratas?/ Como pôdes ficar assim?”

Junto ao incessante apelo da população e de outros intelectuais, essa iniciativa da poetisa contribuiu para que, após intensa restauração, o estabelecimento fosse reinaugurado em 1995. Desde então, a *Morada dos Baís* destaca-se por abrigar o museu das obras da artista plástica Lydia Baís, o Centro Cultural de Informações Turísticas, o escritório do *Campo Grande Pantanal Convention & Bureau*, além de reservar espaço para shows e manifestações culturais variadas.⁵⁷



Morada dos Baís.

FIGURA 3 – *Morada dos Baís*

FONTE: *Campo Grande – 100 anos de construção* p. 229.

Agradecida às autoridades pela recuperação da *Pensão Pimentel*, atualmente denominada *Morada dos Baís*, a poetisa publicou, recentemente, o texto poético “Casarão dos Baís”:

⁵⁷ CALHEIROS. Um corredor cultural em Campo Grande, p. 7; PASSEIOS e atrações turísticas, p. 9.

No meu livro *Stella Maia e outros poemas*, os poemas “Casarão dos Baís” e “A volta do relógio” são poemas mais recentes nos quais eu mostro que vi o resultado da minha militância cultural. Não seria justo eu não dar o meu retorno à sociedade campo-grandense, já que houve uma resposta político-administrativa a um clamor poético.⁵⁸

No poema “Casarão dos Baís”, o eu-lírico procura mostrar que a recuperação desse monumento contribuiu para eternizar a memória da família Baís, preservando a lembrança de Lydia, conforme se constata nesses versos:

Vejo Lydia no centro da sala,
Lydia moça,
De cabelos cacheados
Sob a boina,
Saia plissada,
Pele rosada,
Indiferente,
(Sou eu o fantasma)
Continua pintando
A imagem de uma mulher guerreira,
Joana D’ Arc em seu cavalo;
[...]⁵⁹

Essa referência à Lídia Baís na poética naveiriana não é gratuita, ou seja, não se deve somente ao fato de que a artista plástica, filha de Bernardo Baís, “merecia” ser “retratada” no poema por também ter residido no casarão, isto nos primórdios de Campo Grande. Assim se denota a inter-relação entre vida e obra no poema “Casarão dos Baís”: durante a infância e parte da adolescência, Raquel e Lydia foram vizinhas por muitos anos. Apesar disso, se viram poucas vezes, mas nessas ocasiões a aparência de Lydia despertou na futura poetisa um terror e um encantamento singulares. Por crescer ouvindo comentários de que Lydia era “meio louca” e presenciar o talento da mesma sendo abafado, Lydia tem sido lembrada com ternura na escritura de Naveira, tanto que, no ensaio “Lydia Baís”, a escritora realiza este comentário:

⁵⁸ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira [Texto não estabelecido].

⁵⁹ NAVEIRA. *Stella Maia e outros poemas*, p. 99-100.

Lydia tem sido presença constante na minha poesia. Vários de meus poemas, direta e indiretamente, falam de Lydia. [...] Ah! Como a compreendo! Como me compadeço dela! Como a amo na sua lucidez e na sua demência. Quando nossa história for contada, quando nosso universo for mostrado longe daqui, a vida de Lydia Baís será tema de peça teatral, de filme, de documentário, será o resgate de raízes profundas de nosso inconsciente coletivo.⁶⁰

Concluimos que uma parcela da produção literária naveiriana, - a saber, os poemas nos quais são versificados os principais monumentos históricos da capital sul-matogrossense -, consiste numa arte motivada pela militância cultural, da qual a poetisa se faz adepta ao divulgar a relevância de se preservar os patrimônios histórico-culturais de Campo Grande. Nesse panorama, as vertentes histórico-regionais-culturais se fazem presentes, uma vez que a poética de Naveira registra a vida cultural dos prédios/monumentos, ao documentar os usos dos mesmos. A intenção (ou intencionalidade) é o elemento que perpassa todo esse processo, evidenciando a inter-relação entre a vida e a obra de Naveira. O capítulo seguinte se ocupará de analisar as vertentes histórico-regionais-culturais na coletânea *Guerra entre irmãos* (1997).

⁶⁰ NAVEIRA. Lydia Baís, p. 47, 49.

3. A POESIA CONFSSIONAL DE *GUERRA ENTRE IRMÃOS* (1997)

Aprecio o estudo da História e a poesia épica. É preciso ter fortes doses de imaginação e sensibilidade para viajar no tempo e no espaço, vestir a pele dos personagens, medir conseqüências de causa e efeito. Gosto disso.

Raquel Naveira (CAMPESTRINI. Entrevistando Raquel Naveira – I, p. 4)

A história dos gêneros confessionais (diário, memórias, autobiografia) teve seu início no instinto autobiográfico humano, tão antigo quanto o ato de escrever. Na literatura, a história da *confissão*, cujo sentido etimológico abriga a noção de desvelar, manifestar, dar a conhecer, origina-se no século XII com as cantigas de amor e de amigo da lírica medieval lusitana, fortalecendo-se mediante o estabelecimento da sociedade burguesa no século XVIII e a formulação da noção de indivíduo tal como é mantida até hoje. Em outras palavras, na tradição da literatura ocidental o discurso intimista manifesta-se tardiamente, mais exatamente “quando o homem ocidental adquire uma clara convicção histórica de sua existência, alcançando, então, essa literatura, uma função cultural significativa e tomando parte da grande revolução intelectual marcada pelo historicismo.”⁶¹

Estudiosa dos textos de natureza intimista, Maria Luiza Remédios classifica a literatura confessional como aquela que mais se aproxima do leitor, porque fala de um “eu”,⁶² de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desvela sua vida, firmando-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor. A literatura confessional é a literatura centrada no sujeito, uma vez que o sujeito é objeto de seu próprio discurso, e adquire configurações diversas, pois os textos que a constituem são agrupados, conforme as suas semelhanças, nos

⁶¹ REMÉDIOS. Literatura confessional: espaço autobiográfico, p. 9-10.

⁶² Nessa perspectiva, é importante se considerar as reflexões de Anna Caballé: “[...] cualquier hombre, vive con [...] [uno] potencial autobiográfico que en realidade le define, puesto que le es consubstancial, y que manifesta de muy diversos modos, en la vida tanto como en las obras (si las hay). [...] Toda literatura es pues literatura del yo: nuestra vida es, como sabemos, una inmejorable fuente de escritura. [...] Autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios son, en mi opinión, las cinco manifestaciones autorreferenciales fundamentales.” CABALLÉ. Usos y abusos de la literatura en primera persona, p. 38-40, (negrito da autora).

mais diferentes conjuntos, os quais dão origem a um determinado gênero da literatura íntima como memórias, diário, autobiografia, entre outros. Remédios ainda observa que os textos de caráter confessional se distinguem por se tornarem “marcados pela crença no indivíduo, pela atitude confessional e pelo objetivo de preservar um capital de vivências, recordações e fatos históricos.”⁶³

De acordo com a Professora Dr^a. Sheila Maciel, o mercado editorial tem sido cada vez mais dominado por essa literatura supostamente auto-analítica, na qual um “eu” de vida extratextual comprovada ou não se revela nas suas mais diversas nuances. Para a pesquisadora, é muito evidente que o enraizamento de um apelo confessional ou autobiográfico em nossa sociedade provém do impulso natural do grande público consumir as diversas modalidades de textos confessionais a fim de satisfazer a sua curiosidade pela vida alheia.⁶⁴ Nesse sentido, Maciel explicita que essa curiosidade,

perfeitamente legítima, é um modo indireto de conhecer a nossa própria vida. No entanto, neste processo “não declarado” de autoconhecimento muitas vezes o leitor se apóia numa ilusão referencial [pois] Confiar nas confissões deste tipo de escrita [...] é um prazer inocente, já que o texto com o qual nos deparamos pode estar escrito sob a forma de um diário [ou no formato de qualquer outro gênero equivalente a este] sem, contudo, conter qualquer material biográfico.⁶⁵

A explicação de Maciel abre uma perspectiva de discussão sobre a validade de uma classificação distintiva quanto aos gêneros confessionais e as demais formas de expressão literárias. Na esteira de Maciel, a nosso ver não há nenhum respaldo para se sustentar essa posição, uma vez que a ficcionalidade intrínseca a ambos não pode ser calculada em maior ou menor proporção. Do contrário, seria necessário rever o conceito de literatura, exclusivamente por essa questão.

Ministrada pela Professora Sheila, a disciplina Literatura Confessional,⁶⁶ também

⁶³ REMÉDIOS. Literatura confessional: espaço autobiográfico, p. 9.

⁶⁴ MACIEL. A literatura e os gêneros confessionais, p. 88.

⁶⁵ MACIEL. A sinceridade como ficção, p. 7.

⁶⁶ O tempo de vigência da referida disciplina foi de 6 de agosto a 19 de novembro de 2004.

conhecida como Literatura Intimista, Literatura Íntima, Literatura Memorialista e Literatura Autobiográfica,⁶⁷ desenvolveu parâmetros orientadores que procuram diferenciar entre si a autobiografia, o diário e as memórias, gêneros confessionais mais consumidos pelo público leitor.

Nessa operação, parte-se da premissa de que é bastante difícil esboçar com exatidão o limite entre eles, “visto conterem, cada qual a seu modo, o mesmo extravasamento do ‘eu’.”⁶⁸ Nessa cadeia tênue, as **memórias** constituem a parcela da literatura autobiográfica mais reconhecida como puramente literária, devido à maior liberdade imaginativa que a ela se credita. Diferencia-se do **diário**, pois, enquanto este configura-se num relato fracionado, escrito retrospectivamente num curto espaço de tempo entre o acontecimento e o registro, aquelas são um retorno ao passado no qual um “eu” faz um relato da sua própria vida.⁶⁹ As **memórias**, portanto, “são uma busca de recordações por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve.”⁷⁰ Enquanto isso, a **autobiografia** se distingue dos demais gêneros por se tratar de uma exposição retrospectiva em prosa que um sujeito real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e a história de sua personalidade.⁷¹

Esclarecemos que até o momento vimos abordando do conceito de Literatura Confessional aos gêneros confessionais em **prosa** – como o diário, as memórias e a autobiografia –, mas não perdemos de vista que a nossa investigação não só nesse capítulo, como em todo o trabalho, recai sobre a **poética** de Raquel Naveira. O percurso estabelecido

⁶⁷ Neste sentido, visando a uma melhor compreensão, convencionamos, neste trabalho, que, quando grafada com iniciais maiúsculas, Literatura Confessional e seus termos equivalentes designará a corrente teórica que estuda as obras autobiográficas de cunho ficcional.

⁶⁸ AUTOBIOGRAFIA. In: MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 46. Os estudos de Maria Luiza Remédios também ratificam essa visão, quando prescrevem: “O limite entre um gênero e outro é extremamente tênue, assim como é comum a intersecção desses gêneros.” REMÉDIOS. *Literatura confessional: espaço autobiográfico*, p. 9.

⁶⁹ MACIEL. *A literatura e os gêneros confessionais*, p. 84-87.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁷¹ LEJEUNE. *El pacto autobiográfico*, p. 50.

até aqui foi intencional e, antes de analisarmos o confessional na poesia naveiriana, precisamos ressaltar a hibridização dos gêneros textuais no trabalho literário de Naveira, inaugurado na obra *Fiandeira*, de 1992. Na referida obra, a autora toma de empréstimo os seus próprios poemas e os textos prosaísticos e poéticos de outros escritores para realizar a intertextualidade com a auto-referencialidade. A artista campo-grandense compõe muitos de seus textos utilizando-se de dados da sua própria biografia, o que repercute na associação do gênero ensaístico ao biográfico e ao poético-versificador. O hibridismo (ou hibridização) textual na obra de Naveira é testemunhado, nestes termos, por Josenia Chisini:

A maneira moderna de compor os textos vê-se no arranjo dos conteúdos temáticos, que testemunham o imaginário consistente com impregnações de valores estéticos, cujo exemplo é o trabalho de *Fiandeira* de 1992. A narrativa em prosa mistura-se à poesia, revelando um encontro literário pleno, pois a forma exposta dilui os gêneros literários fixos. Subjaz nessa obra um veio ensaístico, que beira ao recontar analítico das coisas. A fiandeira dá-se pelo eu autoral que fia passagens literárias entre as formas da prosa e da poesia.⁷²

O que queremos sublinhar, em poucas linhas, é a presença do atributo confessional nas obras naveirianas em que se misturam os gêneros textuais.⁷³ A mescla dos gêneros iniciada em *Fiandeira* (1992) também pode ser verificada nas obras *O arado e a estrela* (1997) e *Tecelã de tramas* (2004).

A presença do confessional na **poética** de qualquer escritor é legítima. No ensaio “Sobre o confessional”, Bernardo Oliveira toma as obras poéticas de Sylvia Plath e de Ana Cristina César para explicar que o eu da literatura e o eu do autor se inter-relacionam na composição da obra literária. Na elaboração dos textos poéticos dessas escritoras, os aspectos biográficos comparecem no texto, mas já inscritos na/como obra literária. “Vista nesta perspectiva”, assegura Oliveira,

⁷² CHISINI. A difusão do trabalho literário de Raquel Naveira, p. 26.

⁷³ Um importante estudo sobre a hibridização dos gêneros textuais pode ser verificado nesta obra de Campos: CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 80 p. (Coleção Elos).

a questão do EU na literatura se torna mais clara: Não há de um lado um eu exilado ou morto e de outro um poeta que é pura inspiração e técnica, o que existe é um EU que já é pura poesia, pura literatura. É a partir desta intimidade literária que os poetas nos falam e não de suas próprias intimidades, suas “vidas em si” [...] O que estas duas poetisas perceberam é que não existe, para um poeta de verdade, um EU puro e simples a confessar, e sempre que alguém incorre neste engano não produz nada além de um diário (mesmo um diário poético).⁷⁴

A “intimidade literária” pela qual “os poetas nos falam” remete à “grandeza”, à superioridade do texto literário. Há muito, René Wellek e Austin Warren nos registraram esta importante lição: “é falsa a própria concepção de que a arte é auto-expressão pura e simples, a transcrição de sentimentos e experiências pessoais.”⁷⁵ Essas proposições, apesar de básicas, são imprescindíveis para estabelecer nosso pensamento, visto que um dos objetivos desse capítulo é contrapor a poesia confessional de *Guerra entre irmãos* (1997) às declarações concedidas pela escritora em entrevistas, visando a revelar o desocultamento dos processos de criação naveiriana. Assim, salientamos que na realização dessa tarefa não estaremos rebaixando a obra literária a um mero “apoderar” de um depoimento auto-referencial da autora. Ao contrário disso, nos esforçaremos para considerar os modos de composição textual, o engenho criativo-literário da artista e a penetração do imaginário e da memória de Naveira, enquanto processo intencional de uma consciência artística.

Essas constatações são tão significativas porque é por meio delas que chegamos ao entendimento de que a poesia confessional é produto do **imaginário artístico** (ou **fantasia**) do poeta. Massaud Moisés esclarece que “se entendermos por confissão e sinceridade o ato de o ‘eu do poeta’ exprimir-se, todo poema será confessional (como, de resto, qualquer obra de arte).” O estudioso difere os textos “pseudo-poéticos”, ou seja, aqueles nos quais adolescentes ou narcisistas expõem as suas vivências, “comuns à biografia de toda a gente nas mesmas condições”, dos textos elaborados pelos conteúdos da imaginação, nos quais prevalece “o produto da sua fantasia”. E conclui: “a confissão de um transe amoroso real somente se con-

⁷⁴ OLIVEIRA. Sobre o confessional, p. 74.

⁷⁵ WELLEK; WARREN. Literatura e biografia, p. 95.

verte em poesia quando caldeado pela imaginação. Ausente a fantasia, temos confissão, mas não arte.”⁷⁶ Embasados nas concepções teóricas de Welles e Warren, e Moisés, ponderamos que a poesia que compõe *Guerra entre irmãos* (1997) – obra que estudaremos nesse capítulo – é de cunho confessional, pois apesar de certos conteúdos manterem correspondência com a intencionalidade e as posições assumidas por Naveira em entrevistas (o que será demonstrado a fim de revelarmos o processo de desocultamento dos processos de criação literária), o que sobressai é o imaginário artístico da escritora, que se corporifica no/por meio do eu poético.

Destacamos que os apontamentos de Oliveira, que transcrevemos há pouco, são fundamentais para investigarmos a poesia confessional inserida em *Guerra entre irmãos*, editado pela primeira vez em 1993.⁷⁷ Numa linguagem dramática, encontram-se versificados nessa coletânea os acontecimentos e os vultos históricos mais destacados pela historiografia oficial e pela história oral no que tange à Guerra do Paraguai, que envolveu o Brasil, a Argentina, o Uruguai e o Paraguai, entre os anos de 1864 a 1870. Pretendemos, no decorrer deste capítulo, demonstrar a presença das vertentes histórico-regionais-culturais na poesia confessional de *Guerra entre irmãos* (1997).

Pautados nos pressupostos teóricos de Bernardo Oliveira, salientamos que, ao que nos parece, Naveira compõe a partir de seus posicionamentos pessoais. Isso pode ser melhor avaliado se considerarmos esta resposta da poetisa à indagação “Como nascem seus textos e poemas?”, em entrevista concedida a Campestrini e publicada no *Jornal Correio do Estado*:

Minha sensibilidade foi desenvolvida no sentido de aproveitar tudo que se passa ao meu redor e transformar em matéria de poesia: leituras, cenas do cotidiano, palavras, imagens, quadros, fotografias, pessoas, olhares, gestos, objetos. Sou uma grande observadora. Onívora. Tudo me interessa: nomes, cores, texturas, semblantes. Gravo em “compartimentos mentais” e depois puxo fios, lembranças, abro gavetas e baús. Surpreendo-me. [...] Dia e noite, centrada na poesia.⁷⁸

⁷⁶ MOISÉS. *A criação literária – Poesia*, p. 139.

⁷⁷ Na realização desse trabalho nos utilizamos da segunda edição dessa obra, que data de 1997.

⁷⁸ CAMPESTRINI. Entrevistando Raquel Naveira - I, p. 4.

Para Oliveira, esta questão – o modo de composição poética que Naveira diz abraçar – é relevante, pois

O autor, a sua intimidade, o seu EU, sempre dança no texto, o que fica é uma coisa de uma outra ordem que não a do corpo, da presença e da sensação, o que fica é uma “tapeçaria” que vai entrar para a vida de uma outra pessoa, um desconhecido leitor. Kafka disse que só passou a escrever quando conseguiu substituir o EU pelo ELE.⁷⁹

As afirmações de Oliveira nos permitem pensar ou supor que, “inevitavelmente” – digamos assim – “sempre” algo do escritor tende a “dançar” (aparecer, figurar) no texto. Em se tratando da obra de Naveira, esse “fenômeno” ocorre de um modo substantivo. Por exemplo, a autora inclui em *Fiandeira* (1992), *O arado e a estrela* (1997) e *Tecelã de tramas* (2004) – obras em que se verifica a confluência da poesia e da prosa – um trabalho metalingüístico que desnuda os bastidores da sua poesia. Esse trabalho metalingüístico é também a substância que compõe as entrevistas concedidas pela escritora e os ensaios publicados na mídia impressa. É utilizando-se desse material, principalmente das entrevistas, que procuraremos expor que o texto confessional *Guerra entre irmãos* (1997) parece ter sido produzido por meio da “substituição do ELE” (refiro-me ao discurso de “teor” metalingüístico presente nas entrevistas) “pelo EU” (a própria poesia confessional que constitui a obra *Guerra entre irmãos* (1997)). Acreditamos que, por meio dessa confrontação, constataremos que 1) os posicionamentos pessoais de Naveira, dispostos ou revelados no conteúdo extraído das entrevistas, são elaborados pelo imaginário artístico da escritora, passando a se constituir a “matéria de poesia” de que resulta a poesia confessional, 2) assim como, simultaneamente, a referida confrontação viabiliza que palmilhemos o caminho do processo de desocultamento da criação poética naveiriana, o que é, no mínimo, instigante. De antemão, registramos que essa confrontação parece apontar que os versos de *Guerra entre irmãos* (1997) foram elaborados por meio de ilações auto-referenciais marcadas por uma “forte” intencionalidade.

⁷⁹ OLIVEIRA. Sobre o confessional, p. 72.

É importante se notar que, além de conterem um teor metalingüístico – o que de certo modo é uma constatação natural, visto que a escritora é mesmo interrogada para falar de seu trabalho literário –, as entrevistas concedidas por Naveira assemelham-se ao texto literário: sua linguagem tem matizes poéticas e parece sugerir imagens, utilizadas a fim de tecer o sentido de seu ofício escritural. Parece que, de fato, Naveira está, como ela mesma diz, “dia e noite, centrada na poesia”, de tal modo que até nas entrevistas refulge um “fulgor poético”, o que pode ser constatado se considerarmos as explanações de Octavio Paz, quando explica que o sentido é “o fundamento da linguagem” e concebe a “apreensão da realidade”. O trabalho literário naveiriano alarga-se além de sua criação poética ao expandir-se nas entrevistas, e as imagens são empregadas para construir o sentido de sua criação e de seu ofício literários. Veja-se a correlação do sentido e da imagem na afirmação de Paz, quando se refere à criação poética:

O sentido da imagem [...] é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens.⁸⁰

Essa é uma das razões por que utilizaremos as entrevistas para demonstrar a prevalência do imaginário artístico de Naveira em quase toda a pesquisa: às vezes, têm-se a impressão que está-se lidando com dois textos literários: a linguagem elaborada de Naveira ao expor seus posicionamentos e os versos das obras analisadas. Observa-se que a linguagem literária das entrevistas poderá ser sentida com mais intensidade no quarto capítulo deste trabalho, intitulado “As culturas religiosas e a poesia confessional na recriação do sagrado”.

Realizadas essas considerações introdutórias, reconhecemos a presença das ver-

⁸⁰ PAZ. *A imagem*, p. 46-47, (itálico do autor).

tentes histórico-regionais-culturais em *Guerra entre irmãos* (1997) como que sendo parte de uma intencionalidade da autora, disposta a versificar a Guerra do Paraguai por considerá-la bastante relevante para a região sul-mato-grossense. “Convidada” por Campestrini a falar sobre *Guerra entre irmãos* (1997), Naveira explicita: “Considero a Guerra do Paraguai o fato histórico mais importante de Mato Grosso do Sul. Daí surgiu o livro.”⁸¹ É importante se considerar que a presença das vertentes histórico-regionais em *Guerra entre irmãos* (1997) parece denotar um mecanismo de transposição por meio do qual a poetisa dá a conhecer algumas de suas reminiscências, por meio da arte. O texto literário parece dialogar com os aspectos da memória da escritora. Ressaltamos que, em todo esse processo, o que prevalece é a elaboração do imaginário artístico da autora. Para prosseguirmos essas reflexões, transcreveremos um trecho do depoimento que Naveira concedeu ao Diário da Tarde, de Belo Horizonte, quando indagada sobre o que pensava sobre a Guerra do Paraguai:

Escrevi o romanceiro “Guerra entre Irmãos – Poemas inspirados na Guerra do Paraguai”: [...] poemas que compõem um painel da guerra, em ordem cronológica, ora descrevendo lugares e batalhas, ora compondo personagens através de monólogos dramáticos na primeira pessoa, em que me coloco na pele de Madame Lynch, Solano Lopes e Caxias. Mostro, perplexa, o horror da guerra. Com compaixão fico ao lado dos pobres vencidos. É uma visão feminina da guerra. A mulher não aceita a guerra, não compreende e resiste de várias formas: como companheira, enfermeira, rezadeira, prostituta, geradora de novos homens para recompor a Pátria. É um livro que só poderia ter sido escrito por alguém que sempre viveu na fronteira, ouvindo histórias da guerra desde a infância, uma guerra que aconteceu onde “o Brasil foi Paraguai. (sic)”⁸²

Como vimos, em *Guerra entre irmãos* (1997) o tema histórico-regional pode ser relacionado, em muitos momentos, às inclinações autobiográficas de Naveira. Mas, cabe salientar que, nem por isso, esta obra deixa de ser considerada poesia confessional. “Não há proibição alguma de que a intimidade pura e simples seja matéria de poesia, de literatura”⁸³ – assegura Bernardo Oliveira. A poesia da coletânea é confessional porque na composição desse

⁸¹ CAMPESTRINI. Entrevistando Raquel Naveira - I, p. 4.

⁸² NAVEIRA. Entrevista de Raquel Naveira a José Afrânio Moreira Duarte, para o Jornal Diário da Tarde, de Belo Horizonte, p. 7.

⁸³ OLIVEIRA. Sobre o confessional, p. 74.

texto poético a intimidade da escritora Naveira se torna “literária”. A poesia confessional se funda na elaboração do imaginário artístico de Naveira, que dialoga com os aspectos da memória biográfica extraída dos depoimentos da escritora. Para “fixarmos” essa lição, retomamos algumas das explicações de Oliveira:

Não há de um lado um eu exilado ou morto e de outro um poeta que é pura inspiração e técnica, o que existe é um EU que já é pura poesia, pura literatura. É a partir desta intimidade literária que os poetas nos falam e não de suas próprias intimidades, suas “vidas em si” [...] não existe, para um poeta de verdade, um EU puro e simples a confessar, e sempre que alguém incorre neste engano não produz nada além de um diário (mesmo um diário poético).⁸⁴

Visando a exemplificar nossas conclusões, analisaremos o texto poético “XII – Madame Lynch”, no qual a criação literária de Naveira contempla a trajetória de Elisa Lynch, a poderosa amante irlandesa do ditador paraguaio Solano López. De acordo com as informações veiculadas no artigo “Um olhar de vida e morte”, editado na revista *Veja*, em 2003, López conheceu Elisa numa “casa de encontros” parisiense e, enamorado, trouxe-a consigo para Assunção, a capital paraguaia, onde conviveram por quinze anos, incluindo os seis do sangrento conflito sul-americano. Explicitada no referido artigo, a mitologia em torno de Elisa Lynch está presente no poema “XII – Madame Lynch”, que retrata o luxo desfrutado pela irlandesa e a perseguição a ela imposta pela aristocracia paraguaia. No artigo já mencionado, temos um relato histórico dessas situações vivenciadas pela amante de López: “A ‘prostituta irlandesa’, como era chamada pelos inimigos, dominou a sociedade local. Construiu palácios, impôs os gostos parisienses na corte de Solano López, incitou o amante a degolar adversários políticos e foi uma das vozes a apoiar a guerra.”⁸⁵

No texto literário, o eu poético, que remete à Elisa Lynch, defende-se por meio de “perguntas retóricas” que, além de expor as razões da sua inocência, apontam para a expo-

⁸⁴ OLIVEIRA. Sobre o confessional, p. 74.

⁸⁵ UM olhar de vida e morte, p. 92-93. In: *Revista Veja*.

sição máxima dos conflitos experimentados pela consciência desse “eu”. Constata-se, assim, a presença de uma **poesia interrogante**, ou seja, que interroga as diversas posições que o eu poemático circunscreve à personagem, conforme presenciemos nesses versos:

Por que me condenam?
 Porque fui adúltera,
 Segui um homem,
 Uma aventura,
 Para um continente morno e desconhecido?

Por que me condenam?
 Pela minha beleza,
 Meus olhos azuis,
 Meus cabelos de fogo
 Onde refulgem tiaras de princesa?

Por que me condenam?
 Porque entrego meus lamentos ao piano,
 Meu riso rola pelas escadarias
 E meus punhos frágeis cintilam de pedrarias?

Por que me condenam?
 Porque amo o patético Paraguai,
 As águas do lago Ipacarái,
 As estâncias forradas de nardos e jasmins-do-cabo?

Por que me condenam?
 Porque não tenho paixões difusas,
 Sou fiel a um companheiro
 E aos frutos gerados entre fogos e líquens?

Por que me condenam?
 Porque tenho gosto ao luxo,
 Enfeito este pesadelo
 Com lanternas mágicas,
 Caixas de música
 E licores de cereja?

[...]

Ó fidalgas agressivas,
 Damas aristocráticas
 Cheias de orgulho e charutos,
 Atirem suas pedras,
 Já estou condenada!⁸⁶

Nessa poesia lírico-dramática é possível também averiguar a tipologia discursiva **solipsista**, uma vez que o “eu” torna-se dramático e por isso interpele. O sujeito poético de “XII – Madame Lynch” encontra-se consigo mesmo; desce aos subterrâneos da consciência,

⁸⁶ NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 31-32.

que é a voz interrogante de si própria e, portanto, aparenta ser monologante.

Interrogado pelo solipsismo, o gênero do **solilóquio** sinaliza a diferença teórica entre o monólogo e o diálogo. Apesar de ambos os elementos tratarem da voz do sujeito ou dos sujeitos e as suas classes sociais que se enunciam no discurso, observamos que para ter-se o monólogo há de se constituir uma só voz, que é dada num solilóquio. Para melhor avaliarmos a função do solilóquio na arte naveiriana, consultamos a obra *Problemas da poética de Dostoiévski* e transcrevemos essas esclarecedoras informações de Mikhail Bakhtin:

O enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio. Trata-se de um diálogo consigo mesmo. [...] Baseia-se o gênero na descoberta do *homem interior* – de “si mesmo” – inacessível à auto-observação passiva e acessível apenas ao ativo *enfoque dialógico de si mesmo*, que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo, que serve de base às imagens lírica, épica e trágica do homem. O enfoque dialógico de si mesmo rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que existem para outras pessoas, determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a nitidez da consciência-de-si.⁸⁷

Em cada estrofe, a linguagem poética, carregada de qualidade dramática, ressalta o intenso sofrimento operado na consciência do eu lírico. Este, questiona-se quanto à culpabilidade que lhe é atribuída pelas “Damas aristocráticas / Cheias de orgulho [...]”. O diálogo travado consigo mesmo torna o eu poético um eu poemático, já que, ao efetuar “o enfoque dialógico de si mesmo”, o eu poético se transforma na própria construção das imagens poéticas, portanto, eu poemático. Processo semelhante pode ser observado no poema “Eu sou trezentos...”, de Mário de Andrade:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh Pireneus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre o furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,

⁸⁷ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 103, (itálico do autor).

Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.⁸⁸

Em “XII – Madame Lynch”, é possível destacar que ao regulamentar a avaliação do eu poemático, o gênero do solilóquio acaba por vincular os conteúdos textuais ao estilo modernista, do qual a poetisa é adepta. Os versos livres tornam-se um instrumento relevante para que o eu poemático exprima as angústias que atormentam sua consciência. Uma melhor avaliação do estilo modernista e, mais especificamente, da utilização dos versos livres podem ser obtidos a partir destes dados colhidos a Norma Goldstein, extraídos do capítulo “Versos” da obra *Versos, sons, ritmos*:

O verso livre modernista tem um ritmo irregular cujo efeito dá uma espécie de vertigem. [...] Em poesia, os simbolistas deram os primeiros passos que culminaram na liberação rítmica do Modernismo. Em lugar da simetria, surge a irregularidade, o contraste, a dissonância, o efeito imprevisível ou inesperado. [...] A liberdade rítmica criou uma nova música do verso, tornando o metro mais livre, o poema menos cantante que os tradicionais, o ritmo mais seco e contundente. Em outras palavras, um ritmo inesperado como o da vida do homem contemporâneo.⁸⁹

Polirrítmico, o poema “XII – Madame Lynch” pertence à linha modernista: quando do diálogo estabelecido consigo mesmo, o eu poemático sofre uma espécie de “vertigem”, exposta no ritmo “seco e contundente”. No entanto, isso não impede que se note o lirismo comovido que salta em algumas passagens, como em: “Sou fiel a um companheiro / E aos frutos gerados entre fogos e líquens [...]”

Se contrapusermos os versos do poema “XII – Madame Lynch” com os depoimentos que Naveira concedeu a José Afrânio Duarte (última entrevista que transcrevemos), veremos que o texto poético confessional parece mesmo ter sido elaborado baseado no posicionamento da autora explicitado nas declarações naveirianas: se na entrevista Naveira menciona que a “mulher não aceita a guerra” e “resiste”, dentre outras formas, como “companheira”, de modo semelhante, o conteúdo deste depoimento encontra-se, de certa for-

⁸⁸ ANDRADE. *Poesias Completas*, p. 211.

⁸⁹ GOLDSTEIN. *Versos*, p. 37-38.

ma, presente nos versos “Por que me condenam? / Porque não tenho paixões difusas, / Sou fiel a um companheiro / E aos frutos gerados entre fogos e líquens?” No poema, a personagem histórica Madame Lynch é a fiel companheira de Solano López e dos filhos provenientes dessa união, os “frutos gerados entre fogos e líquens” da instabilidade política trazida pela guerra. Na obra poética, Madame Lynch é a mãe-mulher companheira/solidária que “resiste” ao conflito bélico por meio do vínculo familiar. Em *Guerra entre irmãos* (1997), a “visão feminina” naveiriana da guerra é mais forte na personagem Madame Lynch, que até o final do conflito resiste heroicamente ao lado da família. Lê-se no poema “XXVIII – Cerro Corá” estas estrofes:

Na carruagem,
Arquibancada do anfiteatro,
Madame Lynch
Assiste à luta,
Seu filho Pancho, de dezesseis anos,
Não se rende,
É um homem defendendo a mãe,
Com olhos cheios de orgulho e lágrimas
Recebe um golpe no coração.

Madame Lynch,
Irlandesa acostumada a séculos de humilhações,
Cava com as próprias mãos a sepultura
Para o filho e o companheiro.
[...] ⁹⁰

Prosseguindo nossa análise, cabe assinalar que, tal como afirma nas entrevistas, no poema “Solano López” o posicionamento de Naveira em favor do Paraguai aparece desde a apresentação do seu presidente, López. Percebe-se que a intencionalidade de Naveira centra-se num esforço por desfazer a concepção difundida pelos manuais escolares de que a Guerra do Paraguai foi desencadeada pela “loucura” do ditador paraguaio, ávido por conquistar o Brasil, a Argentina e o Uruguai para, assim, expandir seus domínios. Por isso, Solano López é versificado como um patriota bem-intencionado que, no intuito de servir, se dedicou muito

⁹⁰ NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 64.

para trazer a arte e a instrução ao seu povo. Nota-se que o sujeito épico é o herói Solano López que se torna sujeito poemático, o que pode ser evidenciado no verso “Sou a pátria”, presente nestes excertos:

Sou a Pátria,
O Supremo,
O Grande Pai,
Carai Guasu.

Quando jovem vi o exército de Napoleão III,
O maior da Europa,
Quanto esplendor nos uniformes dourados!
Pensei:
O exército do Paraguai
Será o maior da América!
[...]

Espalhei arte,
Instrução,
Templos,
Fartas colheitas
E agora
Vejo espectros de fome,
Criaturas inchadas,
Rosadas de lepra,
Vagando pelas estradas.

Sonhei com um “Paraguai Maior”,
Luminoso e livre,
Acreditei na força,
No Direito sustentado pelos canhões
E agora
Vejo traidores,
Conspirações de família,
Urdiduras de elites,
Mas eu me vingó
E vingó meu sonho
Colocando um capuz negro
Na cabeça do carrasco.

Toquem “La Palomita”,
Beijem minhas mãos,
Quero aplausos,
Meu espírito se contorce ante o abismo,
Meu sangue gela de horror,
Mas até o fim
Continuarei sendo a Pátria,
O Supremo,
O Grande Pai,
Carai Guasu.⁹¹

Assim como o pacto autobiográfico é um termo proposto por Philippe Lejeune pa-

⁹¹ NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 29-30.

ra designar uma espécie de contrato de leitura entre emissor e destinatário por meio da identidade autor/narrador/personagem⁹², também nos poemas de *Guerra entre irmãos* (1997), ao menos aparentemente, verificamos que as considerações assumidas pela poetisa nas entrevistas se repetem, elaborados artisticamente, no seu texto literário, favorecendo um possível pacto entre o eu poético e o leitor.

Na composição do texto naveiriano, a atuação do imaginário artístico da autora torna-se ainda mais evidente se analisarmos os monólogos em primeira pessoa conduzidos por mulheres, pois, para a poetisa, a “mulher não aceita a guerra, não compreende e resiste de várias formas: como companheira, enfermeira, rezadeira, prostituta, geradora de novos homens para recompor a Pátria.”⁹³ Nessa esteira, se enquadra o poema “XIV - Kigüá-Verá”, que trasladamos abaixo:

Era uma mulher livre,
 Uma kigüá-verá,
 Como minha mãe,
 Como minha avó;
 No mercado vendia verduras,
 Chipas de tapioca,
 Bolos de vitória-régia,
 Vestia blusas brancas de nhanduti
 E saias com estampas fortes,
 Gostava de jóias,
 Enfeitava meus cabelos negros
 Com fieiras de crisólitos
 E um pente de ouro.

Hoje sou uma “galopera”,
 Uma “vivandeira”
 Rondando acampamentos,
 Por qualquer preço
 Ofereço minha gruta,
 Minha rosa secreta.

Passo rouge de sangue na minha face de assucena,
 Ponho um colar de vaga-lumes vivos
 E saio pela noite,
 Acesa e fosforescente.⁹⁴

⁹² LEJEUNE. El pacto autobiográfico, p. 56-87. Leia-se com mais atenção as páginas 61-65, 85-87.

⁹³ NAVEIRA. Entrevista de Raquel Naveira a José Afrânio Moreira Duarte, para o Jornal Diário da Tarde, de Belo Horizonte, p. 7.

⁹⁴ NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 35.

A indignação pela guerra, assumida por Naveira em entrevistas, recebe elaboração artística e se torna texto poético. O eu lírico se apresenta como uma kigüá-verá, isto é, como uma índia que sobrevivia vendendo verduras, “Chipas de patioca, / Bolos de vitória-régia”. Com o surgimento do conflito armado, as tradições comerciais herdadas da “minha mãe” e da “minha avó” são substituídas por outra forma de sobrevivência: a kigüá-verá “resiste” à guerra como uma prostituta, e, como observa Christina Ramalho, “se percebe miscigenada, aculturada”.⁹⁵ Nesse contexto, registra-se a presença das vertentes culturais em *Guerra entre irmãos* (1997), que não fica restrita ao aculturação da índia de “XIV – Kigüá-Verá”, pois também pode ser verificada no texto poético “XIII – O ‘enterro’ de Madame Lynch”.

Os “enterros” surgiram por ocasião da Guerra do Paraguai: as pessoas que fugiam do conflito enterravam, em caixotes, os seus pertences, como jóias, relógios, pratarias, moedas e louças inglesas, na esperança de reavê-los, posteriormente. Após a guerra, muitos paraguaios procuravam encontrar esses “enterros” (não somente os seus, mas todos quantos pudessem encontrar) por meio de escavações. No caso dos bens de Madame Lynch, criou-se uma “lenda” de que quem encontrasse o “enterro” dela ficaria riquíssimo, já que estima-se que ela tenha escondido bens muito valiosos. A “lenda” do “enterro” de Elisa Lynch cruzou a fronteira do Paraguai e foi assimilada pelos sul-mato-grossenses, especificamente pelos moradores de Bela Vista, cidade fronteira com a nação guarani. A nosso ver, o que houve é uma transculturação, já que um elemento peculiar à cultura guarani foi apropriado pela cultura do sul-mato-grossense. No poema “XIII – O ‘enterro’ de Madame Lynch”, o registro dessa transculturação está disposto nas duas últimas estrofes:

Quando amanhece o dia,
 Como um lavrador procura no campo
 Com uma vara verde
 O lugar onde há água
 Para cavar o poço
 E encontrar vida,

⁹⁵ RAMALHO. A reintegração histórica através do lirismo sintético – Raquel Naveira, p. 142.

Saio com minha pá
À procura do “enterro”.

Esta noite sonhei que o tesouro fica aqui:
Embaixo da minha cabana,
Vou destruí-la,
Arrancarei os alicerces,
Dormirei ao relento,
Descubro o “enterro” de Madame Lynch,
Para ela não há restituição,
Mas eu ainda posso ficar rico.⁹⁶

Gostaríamos de esclarecer que o nosso objetivo por meio da análise dos poemas “XII – Madame Lynch”, “XI – Solano López”, “XIV – Kigüá-Verá” e “XIII – O ‘enterro’ de Madame Lynch” foi demonstrar a presença das vertentes histórico-regionais-culturais em *Guerra entre irmãos* (1997), que pode ser verificada pela incursão literária de Naveira na temática histórica da Guerra do Paraguai, na versificação dos principais “nomes” do conflito, tanto do lado paraguaio – vimos alguns na análise dos poemas – (Madame Lynch, Solano López, Bernardino Caballero) como do lado brasileiro (Marquês de Caxias, Manuel Luís Osório, Alfredo d’Escagnolle Taunay, Conde d’Eu). A temática histórica está presente, embora com uma **discriminação** (no sentido de separação, distinção): apesar de a obra ser nomeada *Guerra entre irmãos* (1997) (grifo nosso), título que remete aos quatro países participantes do conflito (Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai), só são transpostos em versos os personagens históricos do Brasil e do Paraguai.

Além da vertente histórica, em *Guerra entre irmãos* (1997) se inscreve a vertente regional, uma vez que a Guerra do Paraguai é um tema relacionado à região sul-mato-grossense, cenário de muitas batalhas, como a Retirada da Laguna, de que participou Alfredo d’Escagnolle Taunay. Até aqui, nos utilizamos das posições assumidas pela poetisa em entrevistas para demonstrar que a “intimidade” de Naveira se torna “intimidade literária”, ou melhor, poesia confessional. Estas conclusões estão pautadas na visão teórica de Bernardo

⁹⁶ NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 34.

Oliveira. De Wellek e Warren, e de Massaud Moisés, extraímos a noção de imaginação, fantasia, imaginário artístico, com a qual compreendemos a elaboração do texto poético naveiriano como arte literária e não como uma “auto-expressão pura e simples”, uma “transcrição de sentimentos e experiências pessoais”, como diria Wellek e Warren.

Na etapa final deste capítulo, pretendemos enfocar outros aspectos do desocultamento dos processos da criação literária naveiriana. Por isso, é importante se considerar que, de acordo com Márcia Meggiolaro, “Raquel teve, desde a infância, uma ligação profunda com a fronteira do Brasil com o Paraguai, principalmente por Bela Vista, [...] onde passava as férias, ouvindo histórias do Tio Pila”.⁹⁷ Assim, cabe dizer que na elaboração do texto confessional *Guerra entre irmãos* (1997) “comparecem” as histórias orais contadas por Fabrício Pilar, o Pila, tio de Naveira, quando do período em que ela desfrutava as férias escolares (de três a quatro meses) na fazenda de seus avós portugueses, Antônio e Miloca. Na Fazenda *Aleluia*, situada em Bela Vista, os diálogos de Naveira com seus primos Argemiro, Olga e Zilda, bem como com seus avós e, principalmente, com seu tio Pila, parecem ter se constituído nos elementos conteudísticos das obras *Guerra entre irmãos* (1997) e *Pele de jambo* (1996). Nesta última, a personagem Rutinha parece remeter à figura da poetisa no que concerne às suas férias de infância em Bela Vista.

Dentro desse contexto vigente, observa-se que, apesar de Naveira empregar os relatos do tio Pila tanto em *Pele de jambo* (1996) como em *Guerra entre irmãos* (1997), essa utilização se diferencia em cada obra, pois enquanto na primeira Raquel aproveita-se das transcrições das falas do tio Pila tanto para reelaborar as suas memórias como para transmitir um aspecto de autenticidade, em *Guerra entre irmãos* (1997) as impressões e as opiniões do tio Pila sobre a Guerra do Paraguai, outrora transmitidas à Naveira por meio de seus relatos orais, agora compõem a visão particular da poetisa sobre o conflito armado, sendo, então, ela-

⁹⁷MEGGIOLARO. Poesia de guerra, p. 18.

borados por meio do imaginário, constituindo a obra literária. O ponto de contato entre as duas obras dá-se na constatação de que diversos trechos das falas do tio Pila, presentes no texto em prosa *Pele de jambo* (1996), se repetem quase que de forma idêntica no texto confessional *Guerra entre irmãos* (1997). Para comprovar isso, na obra *Pele de jambo* (1996), selecionamos fragmentos do capítulo “Guerra do Paraguai” e, em *Guerra entre irmãos* (1997), trechos do poema “Solano López”:

López era um sonhador. Visitou muito novo a França e ficou influenciado pelos feitos de Napoleão. Queria que o Paraguai se tornasse uma potência platina [...] Achava que seu exército era o maior da América. [...] ⁹⁸

Quando jovem vi o exército de Napoleão III,
O maior da Europa,
Quanto esplendor nos uniformes dourados!
Pensei:
O exército do Paraguai
Será o maior da América!
[...] ⁹⁹

Ao verificarmos as semelhanças conteudísticas existentes nesses trechos, podemos constatar também que a singularidade do pensamento naveiriano (averiguado na composição do personagem Solano López por meio de um monólogo dramático na primeira pessoa do singular) emerge dos relatos orais do tio Pila (primeiro trecho citado), comprovando que a “memória individual alimenta-se da memória coletiva.” ¹⁰⁰

As citações equivalentes das obras mencionadas abrem espaço para se discutir a apropriação intertextual da narrativa histórica entranhada ao ato criador de Naveira em outra de suas coletâneas, *Sob os cedros do Senhor* (1994), que também integra o *corpus* de análise dessa investigação, no terceiro capítulo. Nesta, pelo menos quatorze dos quarenta e cinco poemas que a constituem foram compostos a partir de apropriações textuais e gravurais vigentes no terceiro número da Revista Arca que, encarregada de divulgar o arquivo histórico

⁹⁸ NAVEIRA. Guerra do Paraguai, p. 21.

⁹⁹ NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 29.

¹⁰⁰ BRAGA. O trabalho com a literatura: memórias e histórias, p. 86.

campo-grandense, tematiza, na referida edição, a instalação dos povos árabes e armênios na capital sul-mato-grossense, estando esta ainda em seus primórdios. Essas apropriações sofreram a intervenção do imaginário literário da escritora, resultando na produção das obras artísticas.¹⁰¹

Formada por pesquisas bibliográficas e depoimentos dos imigrantes, esse número da revista foi fundamental na composição de *Sob os cedros do Senhor* (1994), o que pode ser constatado tanto pela inclusão do periódico na bibliografia da coletânea poética¹⁰² como pela transposição de trechos da revista ao formato poético do texto naveiriano. Observa-se, todavia, que, quando não houve a citação “direta” da Revista Arca para a obra literária, a poetisa baseou-se no fascículo para versificar a partir de dados históricos presentes no mesmo.

Na composição de *Sob os cedros do Senhor* (1994), por meio das apropriações intertextuais da revista campo-grandense, observa-se que Raquel prioriza os depoimentos orais dos imigrantes em detrimento das pesquisas bibliográficas encontradas no fascículo. A concepção da escritora de que na História “o homem é sempre o mesmo homem através dos tempos, que tudo é causa e consequência”¹⁰³ aproxima a poética naveiriana do Realismo, estilo literário que se caracteriza por basear a verdade psicológica das personagens no princípio de causalidade, no qual a criação do ambiente “apóia-se no princípio de que tudo

¹⁰¹ Em *Sob os cedros do Senhor* (1994), os versos dos poemas “Complexo Líbano” (p. 21), “Rumo ao Centro-Oeste” (p. 27-28), “Sofia” (p. 71-72), “Nacionalidade” (p. 29), “Fahima” (p. 73), “Omar, o palestino” (p. 39) são encontrados na revista, respectivamente, nos conteúdos dos artigos e/ou depoimentos “O Líbano” (p. 11-12), “Rumo ao Centro-Oeste” (p. 12-13), “Família Abussafai – esperança de dias melhores” (*sic*) (p. 14-15), “Siufian: turco, armênio ou sírio?” (p. 17), “Depoimentos – Dr. Roberto Nachif” (p. 18) e “Palestinos” (p. 19-21) como sendo elaborados a partir de transcrições. Enquanto isso, os assuntos a que aludem os poemas “Camisaria” (p. 37-38), “Tocador de alaúde” (p. 67), “Móveis” (p. 43), “Drusa” (p. 57) e “Turcos da Calógeras” (p. 31-32), embora também provenientes de textos da revista, são elaborados por Naveira com uma maior “liberdade” de criação, o que pode ser constatado no confronto destes com os textos “Os Kalache” (p. 15), “Depoimentos – Jorge Chacha” (p. 18), “Sarian” (p. 24), “Druzos: dissidência islâmica” (p. 31) e “Os árabes” (p. 10). As composições líricas “Damasco” (p. 55), “Armênia” (p. 41) e “Mona” (p. 77) constituem um grupo à parte, caracterizadas por serem construídas muito mais pela “apropriação” gravural que pela textual. As descrições, algumas minuciosas, das ilustrações dos artigos “A Síria” (p. 16) e “A Armênia” (p. 22-23), bem como da foto incluída no texto “Os muçulmanos em Campo Grande” (p. 29-30), constituem o substrato composicional dos poemas. NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 21, 27-29, 31-32, 37-39, 41, 43, 55, 57, 67, 71-73, 77; REVISTA ARCA, n. 3, dez. 1992, p. 10-24, 29-31.

¹⁰² NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 101.

¹⁰³ NAVEIRA. História, p. 48.

que ocorre é determinado por condições e motivos e que a correta observação depende da atenção dada aos pormenores, tal como o faz o cientista natural.”¹⁰⁴ Na sua inclinação para o Realismo, a escritora julga encontrar na história oral um elemento palpável para sua criação poética: na verdade, ao apropriar-se do texto histórico, Naveira está em busca de objetividade, fé na razão e comprometimento com o social, o que pode ser visto nas obras *Guerra entre irmãos* (1997) e *Sob os cedros do Senhor* (1994). Essa inclinação realista da poética naveiriana foi reconhecida pelo crítico literário Carlos Felipe Moisés no “Prefácio” da obra naveiriana *Casa e castelo* (2002):

Desse modo, não vem a ser surpresa o papel de destaque desempenhado, nessa poesia, pelo seu pendor descritivo, por vezes narrativo, que não recorre a torneios e disfarces – certeza, para o leitor, de que não haverá dificuldade em reconhecer o indício de realidade palpável que supostamente serviu de estímulo ao transporte lírico estampado em cada poema.¹⁰⁵

Ao que nos parece, apesar da extensa relação de obras listadas na “Bibliografia Consultada”, na composição de *Guerra entre irmãos* (1997) a poetisa utiliza-se, a maior parte do tempo, das histórias orais de seu repertório familiar. As razões que levam a crer nessa hipótese ganham forma a partir de “História”, ensaio de cunho biográfico no qual Naveira revela a sua formação cultural, suas influências literárias e intelectuais. Neste, a escritora declara que possui uma concepção dinâmica de História e que, ao expor sua visão particular e literária sobre qualquer evento histórico, volta-se “não só para a compreensão dos fatos, mas também para a sondagem das almas e dos sentimentos humanos.”¹⁰⁶ Essa afirmação da poetisa nos permite supor que, de forma mais ou menos consciente, pareceu mais coerente à escritora utilizar-se mais dos relatos orais na tessitura de *Guerra entre irmãos* (1997) do que da maioria das obras e dos manuais escolares disponíveis que incriminam a nação do Para-

¹⁰⁴ CADEMARTORI. Realismo, p. 46-47.

¹⁰⁵ MOISÉS. Prefácio, p. 9.

¹⁰⁶ NAVEIRA. História, p. 48.

guai.¹⁰⁷ Outra razão que nos leva a crer na supremacia das histórias orais sobre as fontes bibliográficas em *Guerra entre irmãos* (1997) pode ser obtida nestas declarações de Naveira a José Afrânio Duarte: “Guerra entre Irmãos – Poemas inspirados na Guerra do Paraguai [...] [é] um livro que só poderia ter sido escrito por alguém que sempre viveu na fronteira, **ouvindo histórias da guerra desde a infância**, uma guerra que aconteceu ‘onde o Brasil foi Paraguai.’”¹⁰⁸

Verificamos que ao adotar a suposta verdade contida nos relatos do tio Pila na urdidura de sua obra, Naveira amplia as fontes bibliográficas que, tal como *Genocídio americano*, de José Júlio Chiavenatto, preconizam a inculpabilidade do Paraguai. No entanto, apesar de causar um certo impacto, *Guerra entre irmãos* (1997) não propõe uma reflexão, pois simplesmente opta por versificar o outro lado, o dos vencidos. Dessa forma, o emprego dos relatos orais na composição da coletânea naveiriana não amplia as possibilidades de interpretação sobre o conflito.

Em *Guerra entre irmãos* (1997), registra-se a presença do gênero discursivo épico, uma vez que em toda esta obra encontram-se versificados os eventos e os personagens históricos mais importantes da Campanha do Paraguai. No poema “XXII – Antônia”, nota-se que a liricidade coexiste junto ao épico, quando verifica-se o aspecto lírico que recobre de sensualidade o sentimento que enlaça o eu poético – que se nomeia Antônia – ao Visconde de Taunay:

Nunca vou te esquecer, meu francês
De cabelos encaracolados,
Teu jeito distante
De quem vive escrevendo,

¹⁰⁷ Na “Bibliografia Consultada” constam os romances históricos *A solidão segundo Solano López* e *Madame Lynch* de Carlos de Oliveira Gomes e Maria Concepcion L. de Chaves, respectivamente; os livros de História *Avante soldados: para trás* (Deonísio Silva), *Genocídio americano* (José Júlio Chiavenatto) e *História de Mato Grosso do Sul* (Hildebrando Campestrini). Completam a lista a peça teatral *Tempo de Taunay*, de Paulo Correa de Oliveira, os ensaios *Forte Coimbra* e *Ludovina Portocarrero*, respectivamente, do Coronel Armando Pulchério e Coronel Reinaldo Correia Moreira e os *Grandes personagens da nossa História* da Enciclopédia Abril Cultural, Volumes II e III. NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 71.

¹⁰⁸ NAVEIRA. Entrevista de Raquel Naveira a José Afrânio Moreira Duarte, para o Jornal Diário da Tarde, de Belo Horizonte, p. 7. (negrito nosso).

Perdido num país de sonho.

Não esquecerás de mim, tua Antônia,
Tua índia de ternura branda,
Cabelos negros
Que guardam os segredos das noites
Entre os morros de Aquidauana.

Ah! Meu francês,
Por tua causa
Perfumava minha pele
Com folhas de laranja
E funcho macerado,
Tudo para senti-lo dentro de mim,
Para cheirá-lo,
Para sorver de teus lábios
A saliva estonteante
Como a bebida de minha tribo.

Alfredo Taunay,
TONÉ,
Tua Antônia,
Índia chané,
Sabe pronunciar teu nome francês. ¹⁰⁹

Concluimos que em *Guerra entre irmãos* (1997), a intimidade da escritora Raquel Naveira comparece, não como um repasse direto, mas como poesia confessional, uma vez que, por meio do imaginário artístico, a intimidade naveiriana se torna “literária”. Por meio do desocultamento do processo de criação literária da artista, procuramos evidenciar a importância dos relatos orais na composição de *Guerra entre irmãos* (1997). O julgamento desses relatos, sempre favorável à nação paraguaia, aparece no texto poético, elaborado pelo imaginário literário da escritora. ¹¹⁰ Permeando todo esse contexto, constata-se a presença das vertentes histórico-regionais-culturais na obra estudada. No capítulo seguinte, investigaremos as vertentes culturais em *Sob os cedros do Senhor* (1994), coletânea de poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul.

¹⁰⁹ NAVEIRA. *Guerra entre irmãos*, p. 51-52.

¹¹⁰ Sobre a importância do imaginário na produção literária da artista sul-mato-grossense, observa Enilda Pires, nas primeiras páginas da obra naveiriana *Mulher samaritana* (1995), que este é “o corpo e a alma de sua poesia”. PIRES. “Mulher samaritana”, a musa cristã de Raquel Naveira, p. 12. Apresentando a obra *Canção dos mistérios* (1994), Naveira também menciona as “doses de imaginação” com que compôs sua coletânea, nestas palavras: “Utilizamos como base evangélica na contemplação dos mistérios o livro de São Lucas. Acrescentamos com licença poética **doses de imaginação** e aproximação de planos temporais, dando às personagens e aos dramas uma forma ao mesmo tempo antiga e contemporânea.” NAVEIRA. Apresentação, p. 5. (negrito nosso).

4. AS VERTENTES CULTURAIS EM *SOB OS CEDROS DO SENHOR* (1994)

A memória tem sido a matéria de minha poesia: os vestígios, sinais, as sensações submersas. Através desse fio precioso e mágico tenho tecido e recuperado um mundo perdido: o escoar inexorável da minha vida e do passado de minha cidade.

Raquel Naveira (NAVEIRA. Poesia sociológica, p. 39)

Nos capítulos anteriores, nos esforçamos por demonstrar as vertentes histórico-regionais-culturais na obra poética de Raquel Naveira, em especial nos poemas que abordam o patrimônio histórico-cultural campo-grandense, e em *Guerra entre irmãos* (1997). A etapa aqui iniciada visa tão-somente discorrer sobre a existência das vertentes culturais em *Sob os cedros do Senhor* (1994), embora na referida obra as vertentes histórico-regionais também estejam inscritas.

Nesta coletânea, o trabalho literário de Naveira com as culturas parece ser mais “intenso”, o que, a nosso ver, justifica um olhar mais atento nesse “elemento”, o que não impede que, no decorrer da investigação, por vezes registremos também a presença das vertentes histórico-regionais. É curioso notar que já o subtítulo da obra – “poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul” – instiga no leitor uma curiosidade para compreender como se dá a presença das várias culturas no texto literário.

Para expormos nossas considerações sobre a coletânea naveiriana, é importante destacar algumas lições que aprendemos de Antonio Candido, quanto à relação entre a obra e o seu condicionamento social. O crítico enuncia que só é possível “avaliar” a integridade de uma obra “fundindo texto e contexto numa interpretação dialéticamente (*sic*) íntegra”, o que equivale a verificar, no fator social,

se êle (*sic*) fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos [*sic*] de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos [*sic*] de Lukács, se é determinante do valor estético).¹¹¹

As explicações de Candido são bastante significativas para nossas reflexões, visto que na composição da obra *Sob os cedros do Senhor* (1994), os fatores sociais, presentes como influxos externos, não apenas constituem a “matéria” utilizada como condução da “corrente criadora” naveiriana, como também atuam “na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte”. Aqui, cabe evocar outra proposição do crítico: “o [influxo] externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado”, senão “como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.”¹¹²

Na esteira de Candido, nos poemas que compõem *Sob os cedros do Senhor* (1994), as trocas e os intercâmbios culturais dos imigrantes árabes e armênios para com a população de Campo Grande, e desta para com aqueles, são os influxos externos de dimensões sociais que desempenham um papel fundamental na estrutura da obra poética naveiriana (conforme veremos no decorrer do trabalho), ao tornarem-se influxos internos.

Outra questão importante que perpassará nossos estudos é a memória. No ensaio “A infância revestida na literatura”, Maria da Glória Sá Rosa pondera quão indelévels à memória são os acontecimentos relacionados à aurora da vida, pois a infância detém a magia do nosso porvir, é “quando abrimos os olhos para o mundo e vai-se desenhando em nosso íntimo o esboço do que vai ser nossa trajetória pelos anos afora.” Para Rosa, as lembranças da infância dos escritores José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Mário Vargas Llosa e Raul Pompéia concorreram, respectivamente, para a elaboração das obras *Menino de engenho*

¹¹¹ CANDIDO. I. Crítica e sociologia, p. 5.

¹¹² *Ibidem*, p. 4.

(1932), *Infância* (1945), *O peixe na água* (1994) e *O Ateneu* (1888).¹¹³

De modo semelhante, ocorre com a memória da artista sul-mato-grossense. Na elaboração de *Sob os cedros do Senhor* (1994), a memória de Naveira tem uma função importante, uma vez que, conforme assegura Maria da Glória Sá Rosa, no ensaio “A poesia como resgate da história – a propósito do livro *Sob os Cedros do Senhor* de Raquel Naveira”, Naveira conviveu desde menina com libaneses, sírios e outros povos de descendência oriental, presenciou o crescimento de Campo Grande por meio “da coragem e da sensibilidade dessa brava gente, que teceu os fios do progresso e preparou os caminhos do futuro”, assim como, Naveira, no “computador da memória foi guardando cuidadosamente os registros de cada coisa vista”.¹¹⁴ Por conseguinte, a memória da escritora campo-grandense é o elo pelo qual as reminiscências da infância se tornam o *corpus* para a sua produção poética. Como ela mesma afirmou: “A memória tem sido a matéria de minha poesia: os vestígios, sinais, as sensações submersas. Através desse fio precioso e mágico tenho tecido e recuperado um mundo perdido: o escoar inexorável da minha vida e do passado de minha cidade.”¹¹⁵

É bom se considerar também que a coletânea naveiriana é de cunho confessional. E, para justificar essa constatação, diríamos, parafraseando Bernardo Oliveira que, na composição de *Sob os cedros do Senhor* (1994), a memória de Naveira se torna “literária”, pois na referida obra encontram-se versificados os povos orientais que a escritora sul-mato-grossense conheceu durante a infância. O imaginário literário de Naveira reelabora essa gama de lembranças e torna o seu texto poético confessional.

Nesse contexto globalizante, cabe dizer que neste capítulo pretendemos analisar a obra *Sob os cedros do Senhor* (1994) observando como a poética fornece um legado multicultural, isto no que tange aos costumes, à vida comercial, ou seja, às contribuições à

¹¹³ ROSA. A infância revestida na literatura, p. 15.

¹¹⁴ ROSA. A poesia como resgate da história – a propósito do livro *Sob os Cedros do Senhor* de Raquel Naveira, p. 5.

¹¹⁵ NAVEIRA. Poesia sociológica, p. 39.

formação cultural campo-grandense trazidas por armênios, sírios e libaneses. Ao constituírem a estrutura da obra naveiriana, esses influxos externos se tornam internos. Transcrevemos o poema “Rumo ao Centro-Oeste”, a fim de iniciarmos nossas reflexões:

Enfrentando tempestades,
Em soturnos navios,
Vieram os libaneses.

No coração
A ânsia da liberdade,
A esperança de um novo mundo,
Na maleta, cultura e coragem;
Príncipes altivos e dignos.

Atravessaram o Uruguai,
A Argentina,
Assunção,
Aportaram em Corumbá
No casario do Porto
Entre camalotes lilases
E gaviões de asas gigantes.

Entre chalanas,
Embarcações incômodas,
Desceram o Salobra,
O Miranda,
O Aquidauana,
Estarrecidos de imensidão.

Fixaram-se em Porto Murtinho,
Nioaque;
[...] ¹¹⁶

Fugindo de agitadas questões políticas e de “conflitos religiosos fratricidas”, ¹¹⁷ os libaneses vieram para a nação brasileira “Enfrentando tempestades, / Em soturnos navios,” somente com sua cultura e coragem. As dificuldades surgidas não os impediram de seguir a maratona da viagem: viajaram através do Uruguai, Argentina, Assunção e, finalmente, por Corumbá, cidade que constituía o centro comercial de todo o Mato Grosso. De acordo com as informações fornecidas por Fábio Trad, no ensaio “Libaneses”, a partir daí, alguns rumaram para o sul do Estado em embarcações extremamente desconfortáveis atravessando os rios Sa-

¹¹⁶ NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 27.

¹¹⁷ TRAD. Libaneses, p. 298.

lobra, Miranda e Aquidauana, enquanto outros estabeleceram-se em Porto Murtinho, Nioaque e Aquidauana.¹¹⁸ Nas estrofes seguintes, o eu poético delinea a cidade de Campo Grande em seus primórdios:

[...]
De carreta
Chegaram a Campo Grande,
Arraial poeirento,
De lama vermelha,
De casas de pau-a-pique,
Bafejadas pela chaminé da Maria Fumaça.

Sentiram o progresso nos trilhos,
Abriram os baús,
Mascates mágicos
Que vendiam em cada peça de seda
Um sonho de odalisca e de sultão.

De mascates a comerciantes
Surgiram as lojas na 14,
A rua 14,
Onde havia uma casa,
Ficava no meio dos libaneses,
A casa da minha infância.¹¹⁹

Campo Grande, ainda arraialzinho, um vilarejo que mal disfarçava sua timidez para o desenvolvimento, acolhe, em seu rubro chão, os libaneses, vindos, em grande parte, em carretas puxadas por duas ou três juntas de bois ou nos lombos de cavalos e burros em trajetos que não duravam menos que três dias. Crescendo com a capital, os libaneses presenciam a cidade em seu progresso nos trilhos, proveniente da implantação das “Marias-Fumaças” pela Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, que ligavam as bacias fluviais do Paraná e do Paraguai aos países limítrofes (a Bolívia, através de Porto Esperança, e o Paraguai, através de Ponta Porã). Desse modo, o então Mato Grosso passou a receber um contingente significativo de imigrantes libaneses, além de povos de outras nacionalidades.¹²⁰ E Campo Grande se firmou

¹¹⁸ TRAD. Libaneses, p. 298.

¹¹⁹ NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 27-28.

¹²⁰ “Presume-se que ao longo do tempo, pessoas de mais de 40 países tenham se fixado em Campo Grande exercendo importante influência no desenvolvimento da região, pela migração de recursos e transmissão de valores culturais incorporados na comunidade.” TEIXEIRA. *Essa gente campo-grandense*, p. 9. Dentre os grupos imigrantes, lembramos os italianos, alemães, gregos, poloneses, portugueses, espanhóis, japoneses, paraguaios e bolivianos, conforme lê-se na obra *Campo Grande – 100 anos de construção*. Campo Grande, MS: Matriz Editora, 1999. p. 297-351. 420 p.

como um ponto de passagem obrigatório para todos os que se dirigissem ao Pantanal, à Bolívia ou à Amazônia, tornando-se a mais beneficiada com a estrada de ferro e transformando-se de vilarejo periférico em cidade de importante localização estratégica.¹²¹ Nesse ínterim, cabe ressaltar ainda que a chegada do trem e dos grupos imigrantes trazem para a cidade novas atrações e equipamentos para o divertimento público como teatro, cinematógrafo, casas de bilhar, cafés e sorveterias.¹²²

De acordo com Sérgio Lamarão, a mascateação era inicialmente a atividade abraçada pelos imigrantes sírios e libaneses ao aportarem em solo brasileiro, uma vez que a maioria deles vinha com o objetivo de permanecer temporariamente, acumular algum capital e retornar. A atuação profissional não se reduzia às cidades: os mascates comercializavam seus produtos nas fazendas e povoados, razão pela qual são considerados por muitos pesquisadores como os fundadores do chamado “comércio popular” no Brasil. Era comum que os mascates bem-sucedidos abrissem uma loja de tecidos e armarinho e, parentes e conterrâneos emigrassem para o país, atraídos pelo crescimento dos negócios. “Do varejo, sírios e libaneses partiram para o comércio atacadista e posteriormente para a indústria têxtil.”¹²³

O que se vê no Mato Grosso do Sul é uma trajetória idêntica: após mascatearem pelo interior do Estado – naquela época, ainda nomeado Mato Grosso – vendendo toda espécie de artigos de primeira necessidade, os imigrantes libaneses chegaram a Campo Grande, onde, de “Mascates mágicos / Que vendiam em cada peça de seda / um sonho de odalisca e de sultão”, fundaram suas próprias lojas. Surgiram, assim, os centros comerciais como os da Rua 14 de Julho e da Avenida Calógeras, conforme assegura Fábio Trad.¹²⁴

¹²¹ TRAD. Libaneses, p. 298-299.

¹²² MACHADO. O passado, p. 28.

¹²³ Lamarão ainda explicita que, em todo o território brasileiro, os sírios e libaneses, assim como seus descendentes, “motivados pela crença de que qualquer lugarejo constituía um mercado em potencial para o mascate fixar-se como comerciante, encontraram oportunidades de trabalho e experimentaram um franco processo de ascensão social.” LAMARÃO. Identidade étnica e representação política: descendentes de sírios e libaneses no Parlamento brasileiro, 1945-1998. Notas sobre uma pesquisa em andamento, p. 179, 182.

¹²⁴ TRAD. Libaneses, p. 299.

Por meio dos imigrantes, a tradição comercial, responsável por um porcentual considerável da economia do Líbano,¹²⁵ é assimilada por Campo Grande. Atualmente, a cidade, preenchida por lojas, testemunha que as contribuições dos libaneses ao desenvolvimento do comércio local ainda sobrevivem, firmes e impávidas. Em muitas das famílias libanesas, a prosperidade obtida com o comércio possibilitou aos pais providenciar estudo de qualidade aos descendentes, que se tornaram médicos, advogados, engenheiros, políticos de renome. Um exemplo notável pôde ser constatado na última eleição para a prefeitura de Campo Grande, cuja vitória foi obtida pelo médico Néelson Trad Filho, filho do deputado federal Néelson Trad, ambos descendentes dos libaneses que emigraram para a capital do Mato Grosso do Sul.

Na última estrofe do poema, averiguamos o eu-lírico relatando que “no meio dos libaneses”, isto é, na Rua 14 de Julho, ficava a residência onde morou durante a infância. Observamos que o conteúdo desses versos contém as penetrações biográficas de Naveira, conforme testemunhou Arlinda Cantero Dorsa, em “Raquel Naveira e a literatura sul-mato-grossense”: “Foi na rua 14 de julho, rua da infância de Raquel Naveira que eles [os imigrantes libaneses] e a poetisa se cruzaram ... para sempre.”¹²⁶

A presença das vertentes culturais em *Sob os cedros do Senhor* (1994) não pode ser ignorada, pois segundo Josenia Chisini, no ensaio “Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos”, nesta obra “comparece a força étnica conjugada por manifestações transculturais”, na qual “a construção narrativa demonstra várias facetas culturais, formas híbridas de acultramento, empréstimos e trocas entre os costumes da cidade de origem portuguesa e as tradições árabes e armênias.”¹²⁷ Dentre as “manifestações transculturais” verificadas na coletânea de Naveira, pretendemos demonstrar a aculturação que ocorre no poema “Camisa-

¹²⁵ KEMEL. A Síria e o Líbano, p. 24.

¹²⁶ DORSA. Raquel Naveira e a literatura sul-mato-grossense, p. 43.

¹²⁷ CHISINI. Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos, p. 176.

ria”:

Confeccionamos camisas,
Camisas leves,
De seda,
De formosas estampas,
Entrem senhores,
 madames,
Entrem.

Quem não precisa de camisa?
Nem era mesmo feliz
O homem que não usava camisa,
Na camisa, a elegância,
A dignidade,
Aprecie esta:
Que talhe!
Que colarinho!
Entrem senhores,
 madames,
Conheçam nossas camisas de linho.

Não falo bem o português,
Nem minha irmã Laila
Que veio do Líbano,
Mas tenho um dicionário de francês
E depois
Basta ver o artigo,
Sentir a maciez
Para virar freguês,
Entrem senhores,
 madames,
Entrem,
Entrem.¹²⁸

Para demonstrarmos as vertentes culturais nesse poema – e também nos próximos – recorreremos, inicialmente, ao texto “Imigrantes em região de fronteira: condição infernal”, no qual Marco Aurélio de Oliveira analisa a presença de palestinos em região de fronteira, a saber, na fronteira do Brasil com a Bolívia, na cidade de Corumbá, no Estado do Mato Grosso do Sul. O autor assinala que o fator que concorre para que a aculturação do imigrante seja mais acentuada é o comércio, já que é por meio deste que, além de se obter a sobrevivência, “aperfeiçoa-se o idioma, reconhece-se a cultura da localidade, e, principalmente, impõe-se a condição imigrante.” A imposição desta condição está relacionada à solução do dilema da

¹²⁸NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 37-38.

transitoriedade por que passa o estrangeiro: trata-se de imigrante, de exilado ou de naturalizado?

Quando a condição imigrante é caracterizada, o comércio ajuda a “resolver” o problema concernente à “precariedade legal e política do indivíduo”, desde que “sejam colocados os traços que permitam distinguí-los (*sic*) dos demais comerciantes ou dos demais habitantes da localidade”. Dito de outro modo, “o comércio somente será eficiente se a sobrevivência, o idioma e a cultura local forem apreendidos por uma pessoa que venda diferente, fale diferente e possua elementos culturais diferentes, ou seja, por um imigrante.” É importante observar que essas reflexões de Oliveira não se restringem aos palestinos: são estendidas também aos sírios e libaneses.¹²⁹

A nosso ver, muitas das questões sublinhadas por Oliveira “atravessam” o poema. O eu poético confecciona e vende camisas e seu empenho para ser simpático para com os clientes é tanto um esforço que visa à sobrevivência como a aceitação, como vê-se nos versos: “Quem não precisa de camisa? / Nem era mesmo feliz / O homem que não usava camisa, / Na camisa, a elegância, / A dignidade”, “Entrem senhores, / madames, / Conheçam nossas camisas de linho.” O comerciante libanês se distingue como tal, apesar de não ser completamente fluente no idioma português, e o dilema da aceitabilidade, imposta pela condição imigrante, é solucionado por meio do comércio. Nesses moldes, dá-se a aculturação, isto é, a “influência recíproca de elementos culturais entre grupos de indivíduos”, conforme bem definiu Francisco da Silveira Bueno.¹³⁰

Em *Sob os cedros do Senhor* (1994), a aceitação dos imigrantes pela população de Campo Grande – e agora não estamos mais nos restringindo aos palestinos, sírios e libaneses, evidenciados no ensaio de Oliveira –, que se deu principalmente por meio do comércio, pode ser verificada também em excertos dos textos poéticos “Passeio pela 14”,

¹²⁹ OLIVEIRA. Imigrantes em região de fronteira: condição infernal, p. 195-196, 199.

¹³⁰ ACULTURAÇÃO. In: BUENO. *Dicionário escolar da língua portuguesa*, p. 46.

“Móveis”, entre outros.

Quanto aos empréstimos e trocas entre os costumes de Campo Grande e as tradições dos imigrantes, denotados por Chisini, estes podem ser investigados no poema

“Dona Tita”:

Dona Tita faz quitutes
Da cozinha de Beirute:
Charutos de folhas de uva,
Colhidas da parreira do quintal,
Quibe de carne crua
E trigo moído,
Tabule de hortelã,
Pasta de grão-de-bico,
Coalhada seca,

Tudo regado de azeite,
Curtido de cebola,
Acompanhado de pão branco e fino;
Para sobremesa
Doces oleosos
De semolina
E gergelim.

Dona Tita sabe:
Ninguém resiste
Aos quitutes de Beirute. ¹³¹

O eu-lírico se reporta a uma das mais basilares tradições culturais dos imigrantes árabes: a preparação da comida. De acordo com as pesquisas de Cecília Kemel, o preparo da comida chega a ser considerado um rito, que não depende de hora nem de lugar para que seja praticado. Apesar disso, alerta a estudiosa, cada detalhe desse rito “conduz à terra dos ancestrais”, pois, na reprodução de cada prato típico é renovada a alimentação dos antepassados, por meio da qual “os seus familiares reviverão a terra de origem.” Por ser basicamente artesanal, a preparação das refeições é morosa, mesmo na atualidade, sendo que a mulher é a responsável por essa atividade.

Nota-se que muitos dos elementos da tradição culinária árabe, mais especificamente da libanesa, presentes na primeira estrofe (“Quibe de carne crua / E trigo

¹³¹ NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 79.

moído”, “Pasta de grão de bico”, “Doces oleosos”), estão em consonância com os estudos de Kemel.¹³² Essa observação é útil para endossar o que as pesquisadoras Josenia Chisini e Maria da Glória Sá Rosa assinalaram em seus estudos: na produção literária naveiriana a atividade de pesquisa histórica precede a composição da obra artística. Chisini apontou esse aspecto ao referir-se à elaboração de *Guerra entre irmãos* (1997),¹³³ e Rosa à de *Sob os cedros do Senhor* (1994). Ao fazê-lo, Rosa afirmou:

Para transformar em poesia todo esse complexo de costumes, crenças, religião (*sic*), que constitui a cultura de árabes e armênios a autora fez cuidadosa pesquisa em livros de história e geografia, o que lhe permitiu navegar com segurança nos assuntos abordados.¹³⁴

Em meio às constatações de Chisini e Rosa, gostaríamos, brevemente, de acrescentar que o tema histórico pode ser verificado em quase todas as obras poéticas naveirianas, incluindo a primeira delas, *Sonhos a quatro remos* (1981). A bem da verdade, essa coletânea, além das composições de Naveira, reúne os poemas de Christiano Torchi, Emerson Prado e Evandro Higa – os quatro escritores compõem os “quatro remos”. Já nessa obra, lampeja a vertente histórica que se demarcará em quase todas as demais, o que pode ser constatado pela leitura do poema “História”, do qual transcrevemos estes excertos: “Sentimos, nos dedos e na boca, o gosto da História, / Porque a História é viva, / Viva como carne viva / E estamos todos cobertos das suas feridas.”¹³⁵

Feita essa observação, e voltando nossa atenção para o poema “Dona Tita”, asseveramos que o eu-lírico se mostra aculturado por meio da alimentação típica do Líbano. Há um redimensionamento dos espaços: a culinária típica da cidade de Beirute, a capital do

¹³² KEMEL. Os núcleos de Porto Alegre, p. 58, 65-67. Essas observações da autora, das quais nos utilizamos, não estão restritas aos núcleos imigrantes da capital gaúcha, mas estão relacionadas aos imigrantes árabes de um modo geral.

¹³³ Neste ensaio, a estudiosa da obra naveiriana assevera que a “inclinação para a reconstituição da História é uma marca do amadurecimento artístico da escritora”. CHISINI. A difusão do trabalho literário de Raquel Naveira, p. 27.

¹³⁴ ROSA. A poesia como resgate da história – a propósito do livro *Sob os Cedros do Senhor* de Raquel Naveira, p. 5.

¹³⁵ NAVEIRA. Primeiro remo: *Raquel Naveira*, p. 26. In: *Sonhos a quatro remos*.

Líbano, passa a ser apreciada pela população da cidade de Campo Grande. Assim, cabe dizer que os conteúdos poéticos comportam importantes questões pertinentes à cultura, nas quais repousam noções indispensáveis ao estudo e à compreensão dos “fenômenos” culturais globais: 1) “Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais”;¹³⁶ 2) “As sociedades multiculturais não são algo novo. [...] a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica ou culturalmente ‘mistas’.”¹³⁷

As afirmações de Hall, relacionadas acima, são úteis para denotarmos o pluralismo cultural que caracteriza a cultura sul-mato-grossense, assim como também podem ser estendidas à cultura da maioria, senão da totalidade, dos povos que habitam o planeta. Deve-se ter em mente que o termo **hibridismo** (**hibridização** ou **hibridação**) é um consenso entre os pesquisadores quando se referem às migrações e as sociedades multiculturais, o que pode ser exemplificado na resposta de Hall à indagação de Kuang-Hsing Chen no tocante à “energia criativa” da diáspora: “Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida.”

138

No poema “Dona Tita”, verifica-se o testemunho literário do hibridismo que marca a contribuição da culinária árabe/libanesa para com a cultura sul-mato-grossense, destacadamente em Campo Grande, cidade que deteve o maior afluxo de imigrantes do Estado. Por meio da assimilação dos pratos típicos árabes/libaneses, a identidade cultural do Mato Grosso do Sul torna-se híbrida, conforme interpreta-se no texto poético e lê-se “Na rota da cultura popular sul-mato-grossense”, de Marlei Sigrist: “Com a chegada dos palestinos, libaneses, turcos, armênios, a partir de 1910, novos hábitos vão sendo incorporados à cultura

¹³⁶ HALL. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior, p. 44-45.

¹³⁷ HALL. A questão multicultural, p. 55.

¹³⁸ HALL. A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall, de Kuan-Hsing Chen, p. 432-433.

do Estado, principalmente na **alimentação** e formas de comercializar.”¹³⁹ Nota-se ainda que a fala da pesquisadora inclui as “formas de comercializar” como uma das contribuições dos imigrantes à cultura do Estado, o que concorre para corroborar a presença das vertentes culturais em *Sob os cedros do Senhor* (1994), como procuramos destacar nos poemas “Rumo ao Centro-Oeste” e “Camisaria”.

Acreditamos que as citações de Sigrist e de Hall, com as quais vimos tentando construir nosso pensamento, fornecem também o contexto para pontuarmos que Campo Grande é uma cidade multicultural. Entendemos que o multiculturalismo que hoje constitui a capital do Mato Grosso do Sul originou-se na diáspora dos povos árabes e armênios rumo ao Estado, em decorrência de perseguições políticas ou religiosas e, ao abrigar um misto de diferentes etnias – libaneses, turcos, sírios, dentre povos de outras nacionalidades –, na atualidade, Campo Grande notabiliza-se pela sua identidade cultural híbrida, que se evidencia, por exemplo, nos seus costumes e na sua literatura.¹⁴⁰ No poema “Estava escrito”, que compõe a coletânea naveiriana, o eu-lírico “cede” a voz aos imigrantes e, por meio deles, denuncia a formação multicultural do Mato Grosso do Sul, nestes versos que galgam dimensões épicas ao exporem a saga dos povos árabes e armênios no Estado:

Estava escrito,
Era aqui o lugar onde aportaríamos,
Imigrantes,
Gente que passou provações.

Esta terra disse sim
A todos nós
E repartiu conosco a ternura da vida.

¹³⁹ SIGRIST. Na rota da cultura popular sul-mato-grossense, p. 40, (negrito nosso).

¹⁴⁰ Maria Adélia Menegazzo conceitua a literatura campo-grandense como “uma grande colagem de estilos, linguagens e temas”. Para a estudiosa, esse “fenômeno” guarda relações com os intercâmbios culturais, provenientes da interação de diferentes povos: “Se Campo Grande tem uma fisionomia, e dela já se ressaltou tantas vezes o caráter multifacetado, resultado das constantes trocas culturais que estão na base de sua formação, na literatura essa pluralidade de vozes se fará ouvir e raramente encontraremos uma relação direta de ilustração ou reescritura de acontecimentos urbanos. A literatura é o espaço de todas as possibilidades, das que aconteceram, que acontecem e que poderão acontecer.” MENEGAZZO. Uma grande colagem de estilos, linguagens e temas, p. 55-56.

Este cerrado vermelho
 Acolheu nossas nacionalidades,
 Nossas preces
 E nos uniu numa osmose de lama e luz.

Muitas histórias,
 Grandes e humildes,
 Construiriam este sul de Mato Grosso,
 Estava escrito.¹⁴¹

Outra razão pela qual na obra *Sob os cedros do Senhor* (1994) é possível evidenciar as relações entre a literatura e a cultura é que toda “a cultura transmitida pelas migrações orientais está presente em tipos, que saltam vivos de cada estrofe, como o cultivador de orquídeas, os fabricantes de camisas” etc, conforme analisa Maria da Glória Sá Rosa. Dentre esses tipos, avaliados por Rosa como “personagens de nosso repertório cotidiano, imortalizados no discurso de Raquel”,¹⁴² destacamos o palestino que almeja um dia rever sua pátria, cuja trajetória é descrita no poema “Omar, o palestino”:

Sou Omar,
 O palestino,
 No meu nome cabe o mar inteiro,
 Viver no exílio,
 Além-mar,
 É meu destino.

Fui preso,
 Torturado,
 Assisti a massacres,
 Matanças,
 Saques,
 Atravessei o mar
 Em busca de libertação.

Como o mar
 Suporta as tempestades,
 Também resisto
 Aos domínios,
 Aos sultões,
 Aos fogos cruzados.

Um dia, voltarei à minha Pátria,
 À minha terra,

¹⁴¹ NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 99.

¹⁴² ROSA. A poesia como resgate da história – a propósito do livro *Sob os Cedros do Senhor* de Raquel Naveira, p. 5.

Pelo sonho,
Pelo mar!¹⁴³

A **recorrência**, de que nos fala Alfredo Bosi, na obra *O ser e o tempo da poesia*, pode ser constatada no poema, já que este termo denota um modo pelo qual a linguagem busca recuperar a sensação de simultaneidade. “Re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva”,¹⁴⁴ assinala Bosi.

Na perspectiva teórica de Bosi, ponderamos que a recorrência da palavra *mar* no poema “Omar, o palestino” pode ser entendida como repetição de algo que se refaz. O eu poético concebe o mar tanto como a rota da fuga dos sofrimentos e massacres por que presenciou e passou, tanto quanto o veículo de realização de seu anelo: “Um dia, voltarei à minha Pátria, / À minha terra, / Pelo sonho, / Pelo mar!”

O poema alude ao conflito do imigrante, marcado pelo eterno dilema de um regresso cada vez mais improvável, até mesmo porque “ao aceitar ser de outra nacionalidade, revela a desilusão com a possibilidade de retornar”.¹⁴⁵ O texto poético explicita esse dilema no monólogo de Omar. Os palestinos emigraram devido: 1) aos conflitos e as crises advindos da Primeira e da Segunda Guerra Mundiais, 2) à criação do Estado de Israel (1948) e 3) às disputas internas pela independência das nações árabes, conforme evidencia Jamal Salem, no texto “Palestinos”.¹⁴⁶ Apesar de seus sofrimentos na Palestina, a fala do eu-poético – um palestino – é dotada de uma emoção na qual figuram, simultaneamente, sua ambição pelo retorno e sua consciência étnica. Nisso, é válido atentar para as explicações de Heliane Nunes:

¹⁴³ NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 39.

¹⁴⁴ BOSI. *Imagem, discurso*, p. 31.

¹⁴⁵ OLIVEIRA. *Imigrantes em região de fronteira: condição infernal*, p. 200.

¹⁴⁶ SALEM. *Palestinos*, p. 345.

[...] a consciência de etnia varia com o tempo, lugar, geração e eventos. A consciência étnica muda, passando de um Estado (*sic*) passivo para uma posição ativa, quando ocorre o fenômeno da emigração. Ou seja, a consciência da etnia se aflora e desenvolve com a consciência das diferenças. Deixar a terra natal e viajar para outras terras com costumes estranhos sensibiliza o imigrante a um apego maior pela sua etnia.¹⁴⁷

Como até o momento não nos parece muito clara a forma de resistência mencionada pelo eu-lírico na penúltima estrofe do poema, as considerações de Heliane Nunes nos são contributivas, como veremos em seguida. Antes, é preciso considerarmos que em Campo Grande reside (ou, pelo menos, residiu até 1999, ano de publicação do texto “Palestinos”, de Jamal Salem) o comerciante Omar Fares.

No ensaio “Palestinos”, Márcia Meggiolaro assevera que Omar nasceu em Kofor Malek, na Palestina, e desta emigrou para o Brasil, depois de ter sido detido e torturado pelos judeus, além de ter presenciado vários massacres. Na capital sul-mato-grossense, tornou-se presidente da Sociedade Árabe-Palestina Brasileira em Campo Grande e membro da OLP (Organização para a Libertação da Palestina). Sua atuação é avaliada por Meggiolaro como uma “resistência, que já não é armada e sim cultural”, visto que abriga o sonho de muitas famílias palestinas que foram degredadas pelo mundo regressarem um dia à terra natal,¹⁴⁸ ao passo que, para Jamal Salem, Omar é um “defensor da causa palestina, tendo fundado vários movimentos em Campo Grande e Corumbá em prol da paz no Oriente Médio”.¹⁴⁹

É bem possível que a poetisa tenha conhecido o palestino Omar pessoalmente ou tenha adquirido informações sobre a trajetória desse imigrante por meio de alguma fonte bibliográfica. Preferimos acreditar nessa segunda hipótese, já que na “Bibliografia” da obra *Sob os cedros do Senhor* (1994) consta o terceiro número da Revista Arca, do qual utilizamos os dados fornecidos por Márcia Meggiolaro no artigo “Palestinos”. A comparação do poema “Omar, o palestino” com o referido ensaio de Meggiolaro denota a semelhança contedística

¹⁴⁷ NUNES. Identidade e história do mundo árabe, p. 192.

¹⁴⁸ MEGGIOLARO. Palestinos, p. 19.

¹⁴⁹ SALEM. Palestinos, p. 346.

entre eles, evidenciando a apropriação naveiriana de dados da Revista Arca na composição do texto poético. A nosso ver, essa constatação não diminui a produção literária de Naveira: o que conta é o talento que sobressai do imaginário artístico da escritora.

Como nosso objetivo, por meio desse “levantamento de dados”, é compreender o sentido da terceira estância, voltamos ao ponto de partida, ou seja, ao nosso *corpus* literário, com a conclusão de que a arte poética naveiriana reproduz os embates por que passa a consciência étnica do imigrante, no que tange a uma sensibilização que culmina num “apego maior pela sua etnia”, como vimos, há pouco, na explicação de Heliane Nunes. O fenômeno da emigração aciona a consciência étnica e a imbui de “uma posição ativa”. Disso decorre a resistência do eu poético e do palestino Omar Fares, que reside em Campo Grande.

No prosseguimento desta investigação, procuraremos destacar com mais ênfase o papel da memória na coletânea naveiriana, pois até o momento este enfoque parece ter ficado mais restrito à última estrofe do texto poético “Rumo ao Centro-Oeste”. Para a empresa que ambicionamos alcançar, pensamos ser de muita valia as considerações de Sérgio Yonamine, inseridas no ensaio “A cidade da memória”. Na perspectiva do referido autor,

Lembrar é ser cultural, porque, além do chamado tempo cósmico, este inapreensível e abstrato, ente psicológico e subjetivo que criamos para tentar entender o que acontece, também inventamos outras categorias de tempo, se assim podemos definir. É o tempo humano, baseado justamente em nossas vivências. Podemos também chamar de tempo-histórico porque é sempre um tempo relatado. É esse tempo relatado, fundamentalmente cultural que dá valores, escalas e significados aos atos e fatos e dá a eles seqüência e até uma lógica argumentada. (sic) ¹⁵⁰

Os posicionamentos de Yonamine nos ajudam a pensar como da memória naveiriana emanam as vertentes culturais que permeiam a coletânea *Sob os cedros do Senhor* (1994). As lembranças que Naveira detém dos primórdios de Campo Grande e dos povos árabes e armênios que colaboraram, de diversas maneiras, no desenvolvimento da cidade se tornam culturais na medida em que reativam os elementos culturais “perdidos” no tempo. O

¹⁵⁰ YONAMINE. A cidade da memória, p. 10.

tempo humano, no qual residiam as lembranças da poetisa, é reinventado em sua obra. Na poesia narrativa de Naveira, esse tempo é relatado e se torna “fundamentalmente cultural”, pois “dá valores, escalas e significados aos atos e fatos e dá a eles seqüência e até uma lógica argumentada”. Nesses termos, “lembrar é ser cultural”.

À explanação de Yonamine, precisamos acrescentar a lição que apreendemos de Vani Kenski, quando considera que a “lógica das lembranças é a da emoção”, tanto que, nos estudos da memória, quando se indaga aos depoentes sobre suas vivências, o que predomina nas respostas “vai dizer das relações familiares, sociais, culturais”.¹⁵¹ Trazendo essas declarações para o contexto da investigação, nos sentimos respaldados para analisar o poema “Ruiva” e, na seqüência, o texto poético “Melkin”. No primeiro, a amizade de infância travada entre Naveira e Sônia Chinzarian,¹⁵² esta, filha de imigrantes armênios, forneceu material para a composição do referido texto literário, que transcrevemos em seguida:

Na loja Rochedo
Refulgiam baixelas,
Painéis,
Adornos de prata,
Vasilhames de cobre,
Faqueiros de aço.

Quando o sol passava pelas prateleiras
Os metais cintilavam
Entre papéis púrpuros
E laços de fita.

Brilho maior
Eram os cabelos vermelhos,
Cascata de fogo,
Torrente de ferrugem
Sobre os ombros
Da menina armênia.¹⁵³

É importante reparar que a coletânea *Sob os cedros do Senhor* (1994) é confessional: os restos da memória naveiriana convertidos em arte constituem a obra literária.

¹⁵¹ KENSKI. Memória e ensino, p. 48.

¹⁵² Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira [Texto não estabelecido].

¹⁵³ NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 49.

Por essa razão, a lembrança da “menina Armênia” (Sônia Chinzarian) é motivada pela relação social de amizade que Naveira mantinha por aquela. A emoção da reminiscência é recobrada por meio do cromatismo: “Brilho maior / Eram os cabelos vermelhos”. No ensaio “Memória, esquecimento, silêncio”, Michael Pollak pondera que os elementos “de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores” atuam na manutenção das lembranças mais próximas, “aquelas de que guardamos recordações pessoais”,¹⁵⁴ o que pode ser visto no poema “Ruiva”. Neste, a cor vermelha predomina sobre o cromatismo presente nas “Painéis, / Adornos de prata, / Vasilhames de cobre”, uma vez que é o vermelho que aciona a memória literária naveiriana.

Quase que simultaneamente à produção do poema por meio da elaboração artística dos fragmentos da memória da escritora, ocorre a propulsão das vertentes culturais no texto. A composição poemática recupera a trajetória da família armênia Chinzarian em Mato Grosso do Sul, no que tange ao acultramento sofrido pela mesma em virtude das atividades comerciais desenvolvidas na Loja Rochedo. Explicando melhor: Sônia, a menina armênia de cabelos vermelhos como cascata de fogo, é descendente de Arthur João Chinzarian, que emigrou para o Brasil em 1911 fugindo dos vários massacres impostos pelo Império Turco-Otomano aos armênios como consequência da sua recusa em adotar o islamismo.¹⁵⁵

Desembarcando em Campo Grande em 1945, a família Chinzarian monta a Funilaria Rochedo, na Rua Dom Aquino, entre a Rua 14 de Julho e a Avenida Calógeras, ao lado do antigo Cine Santa Helena. O trabalho árduo e intenso na confecção de calhas e canaléticas possibilitou à família inaugurar em 1947, na Rua 14 de Julho, a Casa Rochedo, especializada em alumínios, louças e artigos para presente. A prosperidade alcançada nesse comércio proporcionou ao casal Muxeque e Maria Arakelian financiar a educação de seus fi-

¹⁵⁴ POLLAK. Memória, esquecimento, silêncio, p. 11.

¹⁵⁵ A violenta perseguição religiosa empreendida pelo Império Turco-Otomano aos armênios abrange, aproximadamente, do século XIX até 1915, quando o governo turco resolve deportar a população armênia (cerca de dois milhões de pessoas) para a Síria e a Mesopotâmia (atual Iraque). Essa deportação fica conhecida como “genocídio armênio” por provocar centenas de milhares de mortes. CHINZARIAN. Armênios, p. 327.

lhos: Arthur tornou-se engenheiro civil e Sônia, que atualmente reside em São Paulo, arquiteta.¹⁵⁶ Para dar continuidade às nossas reflexões, reproduzimos o texto poético “Melkin”:

Melkin,
Viúva,
Vive entre livros e lembranças.

Sobre a mesa de madeira tosca e queimada,
Entre frasqueiras
E estantes empoeiradas,
Estuda francês,
 italiano,
 armênio,
Enquanto ouve música clássica
Em discos de antigas rotações.

Melkin,
Viúva,
Viaja pelo mundo,
Sozinha aventura-se na descoberta
De sua essência verdadeira.¹⁵⁷

O que “ocorre” no poema “Melkin” é similar ao que anotamos no estudo do texto anterior, diferindo, todavia, que se trata de outra família. Assim, em “Melkin”, o eu-lírico descreve a saga da família armênia Altounian, dispersa por ocasião da ocupação turca em seu território. Kersan, o patriarca, foi forçado a trabalhar na Turquia enquanto sua esposa, Melkin, teve o primeiro filho na Grécia, para onde tinha sido deportada. O reencontro do casal ocorreu no porto de Santos, em 1925, livres do perigo da política de extermínio dos turcos contra os armênios, semelhante à de Hitler contra o povo judeu.¹⁵⁸

Com a transferência de São Paulo para Campo Grande, em 1937, a família ocupou-se da venda de camisas e gravatas até que estabeleceu-se na Rua 14 de Julho, nº. 1119, inaugurando a Casa Glória. O sucesso alcançado foi diluído na crise da economia brasileira, pela mudança de hábitos dos clientes e pela instalação dos confortáveis shoppings e

¹⁵⁶CHINZARIAN. *Armênios*, p. 328-329.

¹⁵⁷NAVEIRA. *Sob os cedros do Senhor*, p. 75.

¹⁵⁸MEGGIOLARO. *Altounian*, p. 25

magazines da cidade.¹⁵⁹ Trata-se de um poema confessional, já que, em certo sentido, o texto literário presta uma homenagem da artista campo-grandense a Melkin, sua amiga de infância (e adolescência), o que talvez tenha sido motivado pela comoção de Naveira diante da viuvez e dos prejuízos comerciais por que passou Melkin.

Concluindo, ponderamos que as vertentes culturais presentes em *Sob os cedros do Senhor* (1994) têm suas origens relacionadas à memória de Naveira, de onde emergem as lembranças que serão lapidadas até se tornarem poesia confessional. Esta poética confessional busca recuperar, de modo simultâneo, o legado multicultural fornecido pelos imigrantes árabes e armênios ao Mato Grosso do Sul – principalmente à cidade de Campo Grande – e parte da infância da escritora, conforme procuramos demonstrar nesse capítulo, partindo da epígrafe. A recriação do sagrado na obra naveiriana será estudada no próximo capítulo, que trará por título “As culturas religiosas e a poesia confessional na recriação do sagrado”.

¹⁵⁹MEGGIOLARO. Altounian, p. 26.

5. AS CULTURAS RELIGIOSAS E A POESIA CONFSSIONAL NA RECRIAÇÃO DO SAGRADO

*O meu Cristo é uma figura poética, mítica,
humaníssima.*

Raquel Naveira (NAVEIRA. Jesus, p. 77)

A intertextualidade exerce um papel importante na criação literária naveiriana. Neste capítulo, procuraremos demonstrar que os temas sagrados, que têm como referencial o texto bíblico, constituem um mote para a poesia confessional naveiriana. Ao afirmarmos que uma parcela significativa da produção literária de Raquel Naveira está voltada à recriação do sagrado,¹⁶⁰ precisamos, automaticamente, ressaltar que, nessa perspectiva, distinguem-se os temas relacionados ao Cristianismo e ao Judaísmo, religiões que têm como livro sagrado a *Bíblia*, por meio da qual Naveira realiza seu trabalho literário ao empregar a intertextualidade.

No que concerne aos temas e personagens bíblicos, nas coletâneas de Naveira a recriação do sagrado pode ser verificada nas obras *Via sacra* (1989) (poemas “Sulamita”, “Amo e Senhor”, “Sagrado Coração”, “Multidão”, “Anjos”, entre outros), *Fonte luminosa* (1990) (poemas “Pilatos”, “Canto de Maria Madalena”, “Nabucodonosor”), *Nunca-te-vi* (1991) (poemas “Jesus Poiésis”, “Intimidade”, “Rainha de Sabá”, entre outros), *Abadia* (1995) (poemas “Ovelha”, “Eucaristia”, “Amós”, “Reis magos”, etc.), *Casa de tecla* (1998) (poemas “Jó”, “Jonas”) e *Stella Maia e outros poemas* (2001) (poema “Profeta Amós”). Essa inclinação temática para a versificação do sagrado contido no texto bíblico também pode ser notada 1) na trilogia *Mulher samaritana* (1995), *Maria Madalena* (1995) e *Rute e a sogra*

¹⁶⁰ Estamos adotando a conceituação de *sagrado* proposta por Rudolf Otto, na obra *O sagrado* (1985). Nesta, o autor assinala que o sagrado integra, com o mistério e o segredo, os elementos constitutivos de todos os discursos religiosos, por exprimirem atributos peculiares ao fenômeno religioso. Para Otto, o “sagrado é, antes de mais nada, interpretação e avaliação do que existe no domínio exclusivamente religioso. [...] Essa categoria é complexa; compreende um elemento de qualidade absolutamente especial que se subtrai a tudo aquilo que nós chamamos de racional; é completamente inacessível à compreensão conceitual, e constitui algo inefável.” OTTO *apud* CARVALHO. Religião e literatura: algumas inter-relações possíveis, p. 55-56.

Noemi (1997), apreciadas por Arassuay Gomes de Castro como “a sua [de Naveira] trilogia mística, baseado (*sic*) nas páginas imortais das Sagradas Escrituras, pois são poemas narrativos ou narrações poéticas [...]”¹⁶¹; 2) em alguns capítulos dos ensaios *Fiandeira* (1992) e *O arado e a estrela* (1996), nos quais a escritora analisa o seu próprio fazer poético, e em *Canção dos mistérios* (1994), cuja “Apresentação” traz estas palavras de Naveira: “ ‘Canção dos Mistérios’ é uma coletânea de poemas inspirados no rosário [...] Utilizamos como base evangélica na contemplação dos mistérios o livro [bíblico] de São Lucas. Acrescentamos com licença poética doses de imaginação [...]”. Em seguida, vemos a escritora “reconhecendo a formação cristã que tive como o tesouro mais precioso da minha frágil e ansiosa existência.”

162

De certo modo, a poesia confessional “nasce” da intertextualidade travada com os textos bíblicos. Para explicar melhor nosso pensamento, evocamos um trecho do ensaio “Intertextualidade: a migração de um conceito”, de Tania Carvalhal: “a intertextualidade como propriedade textual é seletiva, pois a absorção de elementos alheios responde a uma necessidade particular [...]”¹⁶³ No decorrer da análise dos poemas, procuraremos evidenciar que a “sede de espiritualidade” que a escritora manifesta possuir, influencia no recorte seletivo das leituras que ela realiza, como se verifica pela predileção para com o texto bíblico.

Ao assinalarmos que a *Bíblia* é imprescindível na criação literária de Naveira, também devemos acrescentar as duas atitudes distintas pelas quais a escritora realiza suas leituras, absorvendo e reinterpretando os conteúdos sagrados. Assim, como uma pessoa cristã e religiosa, a *Bíblia* é seu “oráculo, ponto de partida para a meditação e comunicação com o Alto”;¹⁶⁴ “como crítica literária”, reconhece a poetisa, “[leio-a] procurando sugar passagens líricas que irão imprimir aos meus versos aquele ar religioso”, pois, “literariamente, a *Bíblia* é

¹⁶¹ CASTRO. O misticismo de Raquel, p. 4.

¹⁶² NAVEIRA. Apresentação, p. 5.

¹⁶³ CARVALHAL. Intertextualidade: a migração de um conceito, p. 75.

¹⁶⁴ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira – Veja-se os “Adendos” no final do trabalho.

belíssima, inspiradora, sublime.”¹⁶⁵

Um dos caminhos para entendermos por que as leituras da *Bíblia* podem ser sentidas no texto poético naveiriano, o que se dá por meio da intertextualidade, é considerar que esta atitude “responde a uma necessidade particular” da escritora. É nesse aspecto que ambicionamos demonstrar que a poesia naveiriana que tematiza o sagrado é de cunho confessional. As “necessidades espirituais” da poetisa, digamos assim, constituem um material para que o texto literário “surja” como tal, após serem elaboradas pelo imaginário artístico da autora. E, em se tratando da produção artística de Naveira, não é forçosa essa afirmação, já que para a escritora “a arte é uma imitação da vida. A vida filtrada pela lente do artista.” Ou ainda: “A vida é matéria-prima em estado bruto. A poesia é a vida re-inventada, como diria Cecília Meireles.”¹⁶⁶

Por considerar a vida “matéria-prima em estado bruto”, e a poesia como sendo “a vida re-inventada”, é comum notarmos que os depoimentos biográficos da escritora mantêm uma “ideologia” consensual com a sua obra, como ponderamos noutra ocasião. As convergências entre as afirmações de Naveira e a sua produção merecem, no mínimo, algumas considerações, meta que tentamos cumprir em capítulos anteriores. A poesia confessional, que afirmamos compor as obras *Guerra entre irmãos* (1997) e *Sob os cedros do Senhor* (1994), está presente nos poemas que recriam o sagrado. Disso resulta um texto confessional que “dialoga” com o texto bíblico, no que concerne à fala comovida que o sujeito lírico se dirige ou se refere a Cristo.

Para que a pesquisa seja coerentemente mantida no percurso que vimos traçando, neste capítulo procuraremos demonstrar como a presença das vertentes culturais e a poesia de cunho confessional concorrem para a recriação do sagrado na arte literária naveiriana. Por adotarmos o pensamento de Rudolf Otto, para quem o sagrado está presente em todas as reli-

¹⁶⁵ NAVEIRA. *Religião e poesia*, p. 17.

¹⁶⁶ CAMPESTRINI. *Entrevistando Raquel Naveira - I*, p. 4.

giões, é necessário esclarecer que neste trabalho enfocaremos as religiões cristã e judaica, para tão-somente demonstrar como as culturas judaica e cristã estão presentes na obra poética da artista campo-grandense. As recorrências às explanações sobre essas religiões (Cristianismo e Judaísmo), se justificam, pois, como integrantes da cultura, dela não podem ser dissociadas. Em outras palavras, para discorrer sobre as culturas judaica e cristã, julgamos ser necessário, ao menos algumas vezes, comentar sobre certas noções elementares do Cristianismo e do Judaísmo, pois se tratam de culturas religiosas (as culturas cristã e judaica),¹⁶⁷ ou seja, constituem um sistema de atitudes, costumes, tradições e instruções de um povo (ou mais), os quais estão intimamente associados às suas crenças ou convicções religiosas. Assim, os termos “cultura cristã”, “cultura judaica” e “culturas religiosas” serão empregados neste capítulo, até mesmo com mais frequência que “Cristianismo” e “Judaísmo”, que serão mencionados mais por serem “componentes” das culturas cristã e judaica. As lições de Hans Küng e de Cecília Kemel ajudam a aclarar a direção que pretendemos seguir:

[...] o que é cultura? Na cultura ou civilização em sentido lato, a religião sempre está incluída. Cultura é o conjunto de conhecimentos e procedimentos que caracterizam uma determinada sociedade humana, sejam eles de natureza técnica, econômica, científica, social ou religiosa.¹⁶⁸

[...] A questão da religião (ou devoção) faz parte da sociedade e da cultura de uma etnia.¹⁶⁹

As citações realizadas nos servirão uma vez mais para justificar a adoção de terminologias “cultura cristã”, “cultura judaica” e “culturas religiosas” no decorrer do trabalho: não estaremos tratando somente das questões pertinentes aos preceitos das religiões Cristianismo e Judaísmo, pois nessa investigação necessitaremos recorrer às culturas judaica e

¹⁶⁷ Gostaríamos de ressaltar que a expressão **cultura religiosa** não é uma “invenção arranjada” para esta pesquisa. Nos estudos de Albert Hourani, por exemplo, também consta essa terminologia, quando da análise do mundo muçulmano árabe entre os séculos XI a XV: “No Irã, o turco era a língua de governantes e exércitos, o persa a da administração e cultura secular, e também a da **cultura religiosa** e legal.” HOURANI. O mundo muçulmano árabe, p. 106, (negrito nosso).

¹⁶⁸ KÜNG. Religiões tribais, p. 22.

¹⁶⁹ KEMEL. Os núcleos de Porto Alegre, p. 50.

cristã num todo, ou seja, enquanto “conjunto de conhecimentos e procedimentos que caracterizam uma determinada sociedade humana, sejam eles de natureza técnica, econômica, científica, social ou religiosa.” Desse modo, ratificamos que a recriação do sagrado será enfocada de conformidade com a noção de culturas religiosas.

A presença das culturas cristã e judaica na poética naveiriana foi detectada, em primeira mão, por Josenia Chisini. No ensaio “Raquel Naveira: a fiandeira de textos”, a estudiosa destacou que na obra *Abadia* (1995) os “emblemas sagrados dispõem-se nas culturas cristãs e judaicas, produzindo efeitos poéticos inusitados”. Chisini também observou a existência do sagrado, dos relatos bíblicos e da intertextualidade na arte literária de Naveira:

Os poemas revigoram a alma humana, porque são sentidos, recriadoramente, através da escolha integrada dos objetos sagrados aos eventos bíblicos. [...] O sagrado, o profano e o mítico intensificam um trabalho metapoético, no jogo intertextual dos valores metafóricos da atividade literária.¹⁷⁰

As afirmações de Chisini nos são fundamentais, por denotarem, dentre outras constatações, que uma parcela da criação literária naveiriana (neste caso, a obra *Abadia*, de 1995), é “motivada” pela conjugação “dos objetos sagrados aos eventos bíblicos”. Alargaremos as noções de Chisini para pensarmos a existência de uma relação entre a intertextualidade pela qual são compostos os textos poéticos naveirianos – não se restringindo à coletânea *Abadia*, de 1995 – e as culturas cristã e judaica, principalmente esta última.

Assim, destacamos a visão teórica de Northrop Frye, que na obra *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*, assinala que a *Bíblia* é atravessada por “um corpo de imagens concretas”, tais como pão, vinho, noiva, carneiro, cidade, montanha, fonte, rio, jardim, óleo, árvore, entre outras, as quais “são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador.”¹⁷¹ André Chouraqui também compartilha desse parecer, mas vai um pouco mais além quando delimita que essas “imagens” “migraram” do cotidiano do povo he-

¹⁷⁰ CHISINI. Raquel Naveira: a fiandeira de textos, p. 18.

¹⁷¹ FRYE. Introdução, p. 11.

breu para o texto bíblico:

O mundo literário dos hebreus não é outro senão aquele em que viviam realmente: o húmus, a rocha, o deserto, a água, o fogo, o sol, a luz, as estrelas, os animais domésticos ou selvagens, a guerra e a paz, a morada, a fome e a saciedade, a vida e a morte. No entanto, as realidades cotidianas são contempladas em Deus – daí a força transcendental e o mistério da linguagem da Bíblia. [...] A poética hebraica pode ser considerada o veículo do eterno na vida cotidiana do povo, que não cessa de cantar as obras de seus inspirados, nas festas e liturgias do Templo. [...] A linguagem cotidiana se confunde com freqüência, por sua força e sua nitidez, com a da prosa artística ou do poema.¹⁷²

Analisando os estudos críticos de Northrop Frye, Flávio Aguiar pondera que este detém a idéia de que os poetas e escritores, ao alcançarem a maturidade “literária”, adquirem algo como um “anel de saber”, o que equivale a obter “a compreensão de que as imagens, antes de espelharem o mundo presente, são carregadas de tradições próprias”, pois “as imagens vêm sobretudo de imagens anteriores que se desdobram, se aninham e buscam novos sentidos.” Para Aguiar, as imagens que perpassam os textos bíblicos se inter-relacionam entre si, e não poucas vezes se remetem umas às outras, de modo a concorrerem para a anunciação das mensagens divinas, sendo esta a razão pela qual “indicam claramente a existência de um princípio unificador”, como assinala Frye. Na esteira de Aguiar, o “princípio unificador” inaugurado pela *Bíblia* influenciou “os escritores, mesmo os modernos, a proceder desse modo”,¹⁷³ motivo pelo qual uma obra constituída por meio de uma estrutura simultânea de imagens e situações que se articulam não é algo incomum no “sistema” literário.

As explanações teóricas de Frye, Chouraqui e Aguiar são o ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho, mas por ora desejamos frisar que, ao “construir” sua arte literária por meio da intertextualidade com o texto bíblico, Naveira acaba por transportar para a sua poética as imagens que compõem as passagens bíblicas, como se verá exemplarmente no decorrer da análise do poema “Ovelha”. E, ao trazer para sua poética as imagens bíblicas, a arte literária de Naveira “dialoga”, 1) inicialmente, com a cultura judaica, na qual essas ima-

¹⁷² CHOURAQUI. *As raízes do céu*, p. 229-230.

¹⁷³ AGUIAR. *Ressonâncias da Bíblia na literatura*, p. 276, 280.

gens repousam como o “princípio unificador” que compõe a *Bíblia* dos hebreus, composta apenas pelos livros do Velho (ou Antigo) Testamento, tais como os conhecemos na cultura ocidental; 2) e, posteriormente, (ou num segundo plano), “dialoga” com a cultura cristã, que também utiliza a *Bíblia* para afirmar sua fé em Jesus Cristo. O que difere a *Bíblia* cristã da *Bíblia* hebraica é que a primeira é integrada pelo Velho e o Novo Testamentos, ao passo que para os judeus só existe o Antigo Testamento, já que estes não crêem que Jesus é o Messias (prenunciado em todo o Velho Testamento), tal como se encontra registrado no Novo Testamento. No artigo “Bíblia, o livro dos livros”, Frei Betto ainda diferencia a *Bíblia* católica da protestante, pontuando que apesar de ambas conterem de modo idêntico os livros do Novo Testamento, o Antigo Testamento da *Bíblia* católica é aditado pelos livros *Tobias*, *Judite*, *Eclesiástico*, *Baruc*, *1 e 2 Macabeus*, além da adição de trechos em outros livros.¹⁷⁴

A despeito dessas pequenas divergências, o que nos importa verdadeiramente é reconhecer, como o faz Salma Ferraz, que a *Bíblia* “relata a História de Jeová do Velho Testamento e a História de Cristo (Deus encarnado) no Novo Testamento”, sendo, portanto, o livro sagrado para os cristãos e judeus.¹⁷⁵ Não por outra razão, o teólogo Hans Küng denominou o Cristianismo e o Judaísmo (e também o Islamismo) de “religiões do livro”: “as três lançaram sua mensagem em escritos sagrados.”¹⁷⁶

Nessa perspectiva, deve-se notar que o Cristianismo é a religião que adota como base a vida, os ensinamentos e, sobretudo, a crucifixão e a ressurreição de Jesus Cristo. O Cristianismo nasce do Judaísmo, uma vez que os cristãos crêem que Jesus é o Filho de Deus, o Messias anunciado em todos os livros bíblicos que compõem o Velho Testamento. A religião cristã é baseada numa “nova aliança” em relação àquela firmada entre Deus e Abraão. Esse novo pacto teria se manifestado em Jesus, cuja vida está registrada nos quatro Evange-

¹⁷⁴ BETTO. *Bíblia, o livro dos livros*, p. 6.

¹⁷⁵ FERRAZ. *Introdução*, p. 10-11.

¹⁷⁶ KÜNG. *Cristianismo*, p. 218.

lhos, livros que inauguram o chamado Novo Testamento. O Cristianismo subdivide-se em Catolicismo, Igreja Ortodoxa e Protestantismo, sendo que este último se ramifica em evangélicos pentecostais e neopentecostais.¹⁷⁷

Progenitor do Cristianismo, o Judaísmo subsiste como a mais antiga religião monoteísta do mundo, pois sua origem remonta aos primórdios dos tempos. Ao revelar-se a Abrão (posteriormente, seu nome foi mudado para Abraão) como o único Deus verdadeiro, o Criador o chamou e fez com ele uma aliança na promessa de que seria o pai de uma grande nação (Israel), que por sua vez herdaria uma área geográfica particular (a Palestina), a qual integraria a “Terra Prometida”. Assim, os judeus – que também podem ser designados como israelitas ou hebreus – acreditam ser descendentes do patriarca Abraão, devendo servir de exemplo para as nações pagãs, por sua obediência aos preceitos da aliança divina, revelados por meio da Torá sagrada, ou da Lei.¹⁷⁸

De acordo com Tania Carvalhal, a intertextualidade – termo cunhado e difundido por Júlia Kristeva, em 1966, a fim de caracterizar a produtividade textual a partir do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin – trouxe novo vigor aos Estudos Comparados, “libertando-os” da rigidez do campo de atuação prescrito pelas noções de fontes e influências. Disso decorre que a propensão para a individualização da obra passa a ser suplantada, uma vez que “a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra”. A escrita literária passa a ser vista como dotada de uma “sociabilidade”: “a individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores.” Ao reverter a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências, a intertextualidade tornou-se um conceito indispensável para os estudos de Literatura Comparada, modificando as leituras dos modos

¹⁷⁷ CRISTIANISMO. In: MATHER; NICHOLS; SCHMIDT. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*, p. 108-109; HAMA. *Todas as crenças do mundo*, p. 46-47.

¹⁷⁸ JUDAÍSMO. In: MATHER; NICHOLS; SCHMIDT. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*, p. 241.

de apropriação, das absorções e das transformações textuais e sublinhando “a natureza criativa do processo de produção textual”.¹⁷⁹

No decorrer da análise dos poemas, constataremos que a construção do sagrado no texto naveiriano se dá pela intertextualidade com o texto bíblico. A julgar pelo *corpus* que trabalharemos, notar-se-á que a individualidade da produção literária de Naveira se consolida pelo cruzamento das escritas dos autores dos livros bíblicos *Mateus*, *Lucas* e *Cantares de Salomão* (também denominado *Cântico dos Cânticos*) e do autor do Salmo 23.¹⁸⁰ Assim, ficará clara “a natureza heterotextual” do texto poético naveiriano, “penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias”, para aplicar aqui as lições tomadas a Tania Carvalhal, no ensaio “Intertextualidade: a migração de um conceito”.¹⁸¹ Apesar dessas constatações, é importante lembrar que ao longo deste capítulo não nos deteremos com minúcias na questão da intertextualidade realizada pela escritora, pelo contrário, partiremos dela (da intertextualidade) a fim de mostrar a presença das vertentes culturais religiosas na poética naveiriana. O uso repetitivo da expressão “interpretação literária de Cristo” já alude a nossa justificativa.

Deve-se esclarecer que, para demonstrar a intertextualidade do texto poético naveiriano com o texto bíblico, utilizamos a *Bíblia de Estudo de Genebra* (1999), caracterizada por apresentar a edição revista e atualizada da tradução efetuada por João Ferreira de Almeida e pelas notas teológicas e de estudo, bem como as introduções aos livros bíblicos, de que nos servimos para explicitar alguns temas ao longo do trabalho. Apesar dessa *Bíblia* pertencer à tradição protestante, nossa escolha não foi dirigida por razões pessoais ou por linha teológica, senão pelo fato de que quando se fala na *Bíblia* é este o livro isolado que

¹⁷⁹ CARVALHAL. *A Literatura Comparada na confluência dos séculos*, p. 13.

¹⁸⁰ A autoria dos livros bíblicos *Mateus* e *Lucas* é atribuída aos próprios evangelistas, conforme expressa Frank Kermode. KERMODE. *Introdução ao Novo Testamento*, p. 408-411. Quanto ao *Cantares de Salomão*, não existe uma conclusão sobre quem seria o autor, conforme veremos no decorrer do trabalho. A autoria do Salmo 23 é comumente imputada a Davi.

¹⁸¹ CARVALHAL. *Intertextualidade: a migração de um conceito*, p. 73.

mais facilmente nos vem à mente, o que não é apenas uma conclusão nossa, mas também de Robert Alter e Frank Kermode na “Introdução geral” da obra que organizaram e também escreveram, o *Guia literário da Bíblia* (1997). Os autores registram que a *Bíblia* protestante agrega “todos os livros reconhecidos pelos judeus modernos como constituintes de sua Bíblia e todos os livros que os cristãos concordam serem partes das suas”.¹⁸²

Outra observação digna de nota concerne às referências bibliográficas que empregaremos nesse capítulo. Em grande parte, trata-se de autores adotados pelos Cursos de Pós-Graduação em Literatura (níveis Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal de Santa Catarina, na disciplina “Teopoética”, coordenada pela docente Salma Ferraz.¹⁸³ A referida disciplina aborda as incursões recíprocas entre o Sagrado e o Literário, as relações entre Literatura e Teologia, assim como a interpretação literária de Deus efetivada pelos escritores José Saramago, Dan Brown, Paulo Leminski, Gore Vidal e Domingos Pellegrini, entre outros, na Literatura Contemporânea. Pretendemos, com essas explicações, justificar tanto a imparcialidade da pesquisa como a busca por uma bibliografia adequada, com a qual procuramos tecer nossas conclusões.

Por último, precisamos ressaltar que neste trabalho não investigaremos os poemas naveirianos cuja temática são os santos da Igreja Católica. Nossa pesquisa, como dissemos, tem por objetivo demonstrar que por meio da intertextualidade com o texto bíblico forma-se o texto poético de Naveira, e dessa “interação” procedem as vertentes culturais religiosas. Como os santos da Igreja Católica não se encontram canonizados nas páginas do texto bíblico (até onde sabemos, os santos foram canonizados após a conclusão da *Bíblia* como hoje a conhecemos), optamos por não incluí-los neste estudo, muito embora uma quantia considerá-

¹⁸² ALTER; KERMODE. Introdução geral, p. 17.

¹⁸³ Dentre as referências bibliográficas adotadas pelo referido curso, está a *Bíblia* protestante traduzida por João Ferreira de Almeida e diversas edições da Revista das Religiões, da qual extraímos o artigo “Todas as crenças do mundo”, de Lia Hama, para nossa pesquisa. O leitor poderá apreciar a bibliografia do curso pelo site www.teopoetica.com/ementa.htm.

vel da poética naveiriana verse sobre os santos. O que não significa que estamos relegando esta parcela da produção poética da escritora, ou ainda, as crenças católicas. Nossa escolha foi pautada pelo recorte metodológico imposto pela pesquisa.

Dito isto, cumpre lembrar que, à construção do discurso literário sobre Cristo, conjugam-se as inclinações autobiográficas da autora. A interpretação literária de Jesus efetivada na poética naveiriana é impregnada por sua escolha pessoal pelo Cristianismo. No ensaio “Jesus”, texto que tem o vigor de cunho biográfico,¹⁸⁴ observa a poetisa:

Fiz em minha vida uma escolha definitiva: o cristianismo. O cristianismo como ponto de chegada, porto de uma trajetória pessoal de busca da verdade, qualidade intrínseca ao meu eu. O cristianismo não como limitação, mas como forma de me realizar mais livremente, sentindo-me cada vez mais absorvida pela personalidade de Cristo.¹⁸⁵

Naveira explana que, ao adquirir um estilo próprio em seu amadurecimento artístico-literário, alcançou também a “revelação de que Jesus era o Verbo Encarnado, a Essência Revelada, a Palavra feito gente e que, portanto, Jesus era a Poesia ou que a Poesia era Jesus.”¹⁸⁶ No poema “Jesus Poiésis”, o eu-lírico interage com os aspectos biográficos da escritora, aludindo às conclusões naveirianas:

Quero ser tua jumenta,
Carregá-lo no lombo,
Meu Deus,
Minha estrela.
Quero ser tua jumenta,
Ficar sob teu jugo,
Entregar-te minha fadiga,
Minha fome de céu e polenta.

Quero ser tua jumenta,
Vem, senta,
Tu que és Verbo,
Palavra Viva que orienta.

¹⁸⁴ O ensaio “Jesus” compõe a obra *O arado e a estrela*, publicada em 1996. Nesta obra, a escritora revela a sua formação cultural, bem como as influências literárias e intelectuais.

¹⁸⁵ NAVEIRA. Jesus, p. 77.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 81.

Quero ser tua jumenta,
 Vem, monta,
 Me experimenta,
 JESUS POIÉSIS.¹⁸⁷

Os elementos conteudísticos desses versos denotam uma intertextualidade com Mateus 21. 1-11, Marcos 11. 1-11, Lucas 19. 28-40 e João 12. 12-19, textos bíblicos que narram a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, montado num jumento. A referência bíblica a que aludimos é redimensionada pelo eu-lírico em seu próprio favor, pois as imagens poéticas se manifestam no tom de uma prece, ao rogar orientação e descanso ao Salvador. É possível confrontarmos o poema de cunho confessional às declarações de Naveira no que concerne às proximidades existentes entre poesia e prece, assumidos desse modo pela poetisa: “A poesia e a prece vêm de um estado de elevação espiritual. Ambas podem causar êxtase e exaltação. São pensamentos emocionados. No caso da poesia, há a técnica, o trabalho artístico da palavra, o ofício artesanal.”¹⁸⁸

No referido poema, Naveira redireciona o foco das experiências cristãs há muito difundidas no texto bíblico, para expor, mediante suas experiências pessoais, novas formas de interação e intervenção junto aos conteúdos sagrados, sendo esta última uma manifestação realizada apenas com propósitos de se expressar o refrigério e a comunhão da alma com Cristo, nunca com o propósito de transgredir ou deturpar o Deus expresso pela *Bíblia*.

Ao que nos parece, pode-se afirmar que há semelhanças entre o poema “Jesus Poiésis” e alguns dos salmos bíblicos.¹⁸⁹ Os *Salmos*, assim como *Provérbios* e *Eclesiastes* são classificados pelos teólogos como pertencentes aos chamados Livros Poéticos. A poesia hebraica está presente em todo o Velho Testamento, conforme se constata no “Cântico de Moisés” e no “Cântico de Débora”, expostos, respectivamente, nas passagens bíblicas Êxodo

¹⁸⁷ NAVEIRA. *Nunca-te-vi*, p. 34.

¹⁸⁸ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira – Veja-se “Adendos”.

¹⁸⁹ Esta não é a primeira vez que um pesquisador aponta uma semelhança entre a obra poética naveiriana e os salmos bíblicos. Na apresentação da coletânea de poemas *Casa de tecla* (1998), Frei Betto assinala: “[...] Esses poemas, à semelhança dos salmos, traduzem nossa topografia interior e, ao mesmo tempo, nos convocam à busca da própria identidade. [...] Hino de arte e loucura, *Casa de Tecla* é um espelho para o espírito.” BETTO. Hino de arte e loucura.

15 e Juízes 5, embora a maior parte da obra poética do antigo Israel se concentre no livro de *Salmos*. De acordo com a nota introdutória “O livro de Salmos”, da *Bíblia de Estudo de Genebra*, para fins de estudo, determinadas características distintivas permitem classificar os *Salmos* segundo grupos literários. Nessa classificação, estão os salmos de *lamentos*, nos quais o salmista abre seu coração honestamente a Deus, um coração muitas vezes repleto de medo e/ou tristeza.¹⁹⁰ Em “Jesus Poiésis”, observa-se que, tal qual o salmista, o eu-lírico aproxima-se, angustiado, do Filho de Deus e enleva sua súplica com o propósito de “Entregar-te minha fadiga, / Minha fome de céu e polenta”, “Tu que és Verbo, / Palavra Viva que orienta”.

Outra semelhança encontrada nos salmos designados como *lamentos* e no poema naveiriano é que, se no final daqueles o salmista volta-se a Deus de modo confiante, na última estrofe deste a voz poética intercede por uma experiência, por um encontro com o seu “Jesus Poiésis”. É como se, nesse momento, o clamor do eu-lírico se juntasse ao da poetisa num esforço por reunir a experiência religiosa e a experiência poética, pois, para a escritora, “as duas são a busca da essência das coisas; da revelação do real e do oculto. A experiência poética engendra-se no cerne da palavra, do Verbo. As duas culminam em lágrimas.”¹⁹¹

Os versos “Quero ser tua jumenta, / Carregá-lo no lombo”, “Quero ser tua jumenta, / Ficar sob teu jugo” (1ª. estrofe), “Quero ser tua jumenta, / Vem, senta” (2ª. estrofe), “Quero ser tua jumenta, / Vem, monta” (3ª. estrofe) são constituídos por um paralelismo semelhante ao que se vê nos *Salmos* bíblicos. De acordo com as informações contidas na “Introdução à poesia hebraica”, da *Bíblia de Estudo de Genebra*, a repetição de idéias, cognominada de **paralelismo**, é a característica mais importante da poesia hebraica. “Uma idéia é afirmada e, logo em seguida, é novamente expressa com palavras diferentes, sendo que os conceitos das duas linhas se equivalem de forma aproximada.” Nos excertos poéticos que

¹⁹⁰ O livro de Salmos, p. 614. Neste mesmo estudo, que introduz o livro dos *Salmos* na BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA, consta que os *Salmos* 25; 39; 51; 86; 102; 120 são classificados como *lamentos*.

¹⁹¹ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira – Veja-se “Adendos”.

transcrevemos, o tipo de paralelismo existente assemelha-se ao paralelismo sinonímico, no qual a idéia é repetida de forma similar. Na *Bíblia*, o paralelismo sinonímico pode ser verificado no Salmo 113. 7, que segue: “Ele [o Senhor] ergue do pó o desvalido e do monturo, o necessitado.”¹⁹²

Ao contrário do que erroneamente alguns pensam, o paralelismo que há na poesia hebraica não consiste em dizer a mesma coisa duas vezes com palavras diferentes, pois “observou-se que, mesmo com duas linhas praticamente idênticas, a simples repetição produz um efeito especial.”¹⁹³ Robert Alter é do mesmo parecer e analisa com muita argúcia a questão:

Se algo é quebrado no primeiro verseto, é despedaçado ou estilhaçado no segundo; se uma cidade é destruída no primeiro verseto, ela é transformada em um monte de entulho no segundo. Um termo geral na primeira metade da linha é seguido, de modo típico, por uma instância específica da categoria geral na segunda metade; ou, novamente, uma afirmação literal no primeiro verseto torna-se uma metáfora ou hipérbole no segundo. E o que ocorre com números [o caso dos números no paralelismo é especialmente instrutivo], também ocorre com imagens e idéias; há uma amplificação ou intensificação constantes dos termos originais.¹⁹⁴

No poema “Jesus Poiésis”, a presença do paralelismo sinonímico se dá do seguinte modo: nos primeiros versos de cada estrofe, a afirmação “Quero ser tua jumenta” indica um desejo, uma vontade, um “querer” do eu-lírico de estar subjogado a Jesus, o que para ele necessariamente implica ser guiado pela “Palavra Viva que orienta”. Nos versos seguintes, a saber: “Carregá-lo no lombo”, “Ficar sob teu jugo” (1ª. estrofe), “Vem, senta” (2ª. estrofe) e “Vem, monta” (3ª. estrofe), o desejo de estar submisso ao “jugo” de Cristo é intensificado: o pedido para ser submetido a Jesus tal qual a jumenta do texto bíblico é realizado com uma certa ansiedade. O eu poético se apressa e não fala simplesmente “Quero ser tua jumenta”, mas sim “Vem, senta”. O “querer” cede lugar ao “Vem”, quase no tom de um “Venha logo!”, demonstrando que o eu-lírico tem pressa de ser atendido.

¹⁹² BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. A. T. *Salmos*. cap. 113, p. 698.

¹⁹³ Introdução à poesia hebraica. In: BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA, p. 612.

¹⁹⁴ ALTER. As características da antiga poesia hebraica, p. 658-659.

A sedução do tema Cristo na obra naveiriana também está presente nos excertos do texto poético “Noivo”, incluído pela escritora no seu ensaio “Jesus”:

Penso em meu noivo,
Em nossas bodas,
No momento em que ele abrirá as portas
Ante nosso leito de núpcias.
Quantas qualidades,
Quanto haveres tem meu noivo!
É dono de campos,
De mares,
De castelos suntuosos
E vai me levar para sua terra
[...]

Como poderei contentar meu noivo?
Dar-lhe prazer,
Conformar meu gênio ao seu
Para que nada em mim o desagrade,
Para que eu seja em suas mãos
Um lírio puro,
Uma petúnia?
[...]

Quem é meu noivo?
Só de lembrar meu corpo treme,
Como tremem diante dele
Os anjos lá do céu.¹⁹⁵

Evidencia-se, nesse poema, a intertextualidade com *Cantares de Salomão* ou *Cântico dos Cânticos*, um dos livros sapienciais do povo de Israel, que descreve o amor entre um casal de enamorados. Visto tratar-se de poesia oriental antiga, essa obra difere completamente do modo como um escritor da atualidade apresentaria as mesmas idéias básicas. O livro, cuja verdadeira autoria é rodeada de controvérsias,¹⁹⁶ registra a beleza do amor puro entre um homem e uma mulher, que amadurece e se transforma em uma imorredoura devoção mútua. A mensagem básica é a pureza e o caráter sagrado do amor e do casamento, ao mesmo tempo em que relembra-nos que, por detrás de todo amor humano, está o maior e mais profundo amor que existe – o amor de Deus, que deu o seu único Filho para redimir os pecadores.¹⁹⁷

¹⁹⁵ NAVEIRA. Jesus, p. 79-80.

¹⁹⁶ “A atribuição ‘a Salomão’ anexada aos *Cânticos* é antes um título editorial que vincula essa poesia ao famoso poeta e sábio de Israel que uma declaração de autoria. Nenhum indício do autor ou dos autores reais aparece no texto.” METZGER; COOGAN. *Dicionário da Bíblia*, Vol. I - As pessoas e os lugares, p. 284.

¹⁹⁷ VOS. *Cantares de Salomão*, p. 759.

Os cristãos, quase que geralmente, consideram os *Cantares de Salomão* um cântico pré-nupcial de Cristo e da Igreja, porque no Novo Testamento a Igreja é chamada “noiva” de Cristo, conforme consta nas referências Mateus 9. 15; 25. 1; João 3. 29; 2 Coríntios 11. 2; Efésios 5. 23; Apocalipse 19. 7; 21. 2; 22. 17, indicando, desse modo, que as alegrias da união dos enamorados são uma imagem e antegozo da relação arrebatadora entre Cristo e Sua Igreja.¹⁹⁸

Assim como ocorre em *Cantares 2*, capítulo em que a sulamita (a amante) profere um discurso em que reconhece as virtudes de seu noivo e todo o amor que sente por ele, no poema “Noivo” a voz poética canta as qualidades, os haveres que tem seu noivo, afirmando que este “É dono de campos, / De castelos suntuosos”. Na última estrofe, o anúncio de que seu noivo é aquele pelo qual tremem os anjos celestiais parece denotar que, na utilização de *Cantares de Salomão* como fonte intertextual na composição de seu poema, a escritora concebeu o amante do livro hebreu como um *tipo*¹⁹⁹ de Cristo. Assim, o maior contentamento do eu-lírico é saber que ele, Cristo, “vai me levar para sua terra”, razão pela qual espera, ansioso, pelas bodas com seu noivo.

O livro hebreu *Cantares de Salomão* está redigido na forma de um *himeneu*, canção que trata das festividades de casamento e da elevação amorosa. A sensibilidade erótica que brota em seu texto revela um cantar enobrecedor, pois liga-se à prática do amor através de um imaginário sutil que transborda de encantamento no contato com a natureza campesina. Esse texto bíblico é um documento eloqüente da tradição sensual e amorosa da cultura judaica.²⁰⁰

¹⁹⁸ HALLEY. *Cantares de Salomão*, p. 251.

¹⁹⁹ De acordo com Robert Alter e Frank Kermode, o *tipo* deve ser entendido como “Passagem ou personagem do Antigo Testamento cujo sentido oculto é tornado aparente apenas quando cumprido por um antitipo [figura que representa outra] do Novo Testamento: por exemplo, o sumo sacerdote Melquisedeque é um tipo de Cristo; a travessia do Mar Vermelho um tipo da Redenção. A interpretação por meio de tipos é chamada *tipologia*. O hábito tipológico disseminou-se bem além dos textos bíblicos.” ALTER; KERMODE. *Glossário de termos bíblicos e literários*, p. 718.

²⁰⁰ DINIZ. *Elementos árcades no Cântico dos Cânticos*, p. 76-78.

Nessa perspectiva, o poema é composto por uma sensualidade mística, um “erotismo sagrado”: a interpretação literária de Cristo se efetiva nas profundas raízes sensuais que sustentam o poema, no qual Cristo é apresentado como o Homem, o Noivo, e o encontro do eu poético com o Amor (Jesus) é análogo ao orgasmo, reação fisiológica que culmina o ato conjugal, gerando um clímax belo e natural, conforme se verificou nos versos “Penso em meu noivo, / Em nossas bodas, / No momento em que ele abrirá as portas / Ante nosso leito de núpcias”. No poema “Intimidade”, encontramos o registro de como seria a celebração dessas bodas:

[...]
Abri a porta devagarinho
[...]

Nem precisei insistir,
Ele penetrou as minhas entranhas;
Conhece de maneira estranha
Os meus pensamentos,
Os meus sonhos;
Junto dele apenas balbucio
Como o marulho de um rio,
Sem nenhuma palavra.

Bastou um gesto
E hoje
Minha vontade lhe pertence
Com tamanha intimidade
Que ele sabe cada fio de cabelo que cai da minha cabeça.²⁰¹

Na última estrofe, o eu-lírico expressa, extasiado, as alegrias provenientes de seu enlace matrimonial: a entrega total e espontânea de sua vontade a Cristo propiciou-lhe “tamanha intimidade / Que ele sabe cada fio de cabelo que cai da minha cabeça”. Cabe ressaltar a intertextualidade desse último verso com Lucas 21.18, que registra essas palavras de Jesus, proferidas durante o sermão profético “O princípio das dores” (Lucas 21. 5- 19): “Contudo, não se perderá um só fio de cabelo da vossa cabeça.”²⁰² Essa suprema experiência

²⁰¹ NAVEIRA. *Nunca-te-vi*, p. 35-36.

²⁰² BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. N. T. *Lucas*. cap. 21, p. 1217.

é recoberta de significados pelo eu-lírico que, deleitando-se na profundidade da comunhão plena estabelecida entre ele e o Salvador, goza da mais satisfatória experiência de sua vida.

Na interpretação literária de Cristo, por meio do eu poético, Naveira faz de suas convicções religiosas o estímulo para suas composições, pois a intimidade com o Verbo se faz a carne do tecido literário dos seus textos poéticos de cunho confessional. Além de sua devoção total e irrevogável ao Jesus do Cristianismo, e de seu apreço às leituras bíblicas, é importante acrescentar que, na análise pessoal de Naveira, seu trabalho literário está impregnado pelo desejo de colocar fermento cristão no mundo. “Dedicar-se à cultura, à arte, à poesia, à filosofia é atacar o demônio no seu próprio terreno, o espiritual, cheio de perigo, magia e sedução” – assegura a escritora, que cita Eduardo Portella, mestre em Teoria Literária, para melhor exprimir a grande responsabilidade que credita à sua poética:

o artista é um novo e trágico Édipo, que se reconhece, reconhece os seus impulsos secretos, se autocondena, fura os olhos da carne e cria novos olhos: o terceiro olho, o olho da arte, o olho que atinge o invisível, o espiritual. É nessa região que Deus e o Diabo estão em eterno conflito.²⁰³

A construção lírica “Ovelha” expõe outra faceta da interpretação literária de Cristo, já que, na sua composição, Naveira agrega as leituras bíblicas do Salmo 23. 1-3,²⁰⁴ que traz como epígrafe “O Senhor é o meu pastor”, e “A parábola da ovelha perdida”, disposta em Mateus 18. 10-14 e Lucas 15. 3-7, com a cultura judaica. Nesse contexto, transpomos a primeira estrofe do poema:

O meu pastor tinha os olhos úmidos
Como o lago onde nos levava a beber,
Tocava música de flauta

Enquanto o sol caía
Como uma nota de fogo.²⁰⁵

²⁰³ NAVEIRA. Jesus, p. 81.

²⁰⁴ Embora geralmente seja entendido que a figura do Pastor e da Ovelha seja mantida do princípio ao fim desse salmo, relata S. E. McNair que “pode ser que essa figura se estenda somente até o versículo 3a, e que em 3b e 4 seja o Guia e o Viajante, e em 5, 6 o Hospedeiro e o Hóspede. Isto havia de frisar as três grandes verdades de provisão, direção e comunhão, e assim havia também um certo progresso do pensamento: as ovelhas são uma possessão; os viajantes avançam e os hóspedes já chegaram.” McNAIR. Salmos, p. 178.

²⁰⁵ NAVEIRA. *Abadia*, p. 36.

Nessa estância, recompõe-se o hábito dos pastores hebreus de tocarem flautas artesanais, como entretenimento, enquanto apascentavam seus rebanhos. Sobre esse costume, assinala William Coleman, estudioso do contexto cultural, social, político e religioso dos povos da Bíblia, notadamente dos judeus:

Era muito comum também eles [os pastores hebreus] se distraírem tocando instrumentos como a flauta, ou a harpa, que era semelhante ao nosso violão. É provável que Davi tenha passado muitas horas andando pelas colinas cantando hinos que falavam de Deus, do homem e da natureza.²⁰⁶

Possivelmente composto pelo rei hebreu Davi quando ainda apascentava as ovelhas de seu pai, Jessé,²⁰⁷ a linguagem literária do Salmo 23 contém algumas imagens pertencentes à cultura arcádica²⁰⁸ como “pastor”, “pastos verdejantes”, “águas de descanso”, além da ovelha, presença implícita em quase todo o texto. Nesse processo, tal como o salmista, o eu poético coloca-se na condição da ovelha adotando, em sua linguagem, elementos do estilo arcádico. Assim, em “Ovelha” são empregados os termos “pastor”, “lago”, “planícies verdejantes”, “ovelhas”, “cajado” e “montanha”, que remetem ao movimento literário-artístico do Arcadismo, denotando que a criatividade inventiva de Naveira apropria-se da cultura judaica e reinterpreta os símbolos árcades para expressar, por meio do eu-lírico, a necessidade visceral que tem dos cuidados do Salvador. Transcrevemos, em seguida, a segunda, terceira e quarta estrofes do poema “Ovelha”:

O pastor nos cuidava
E nosso pêlo crescia
Como tosões de ouro;
Não nos faltavam chuvas,
Nem pomos açucarados,
Nem planícies verdejantes.

²⁰⁶ COLEMAN. Agricultura e pecuária, p. 207.

²⁰⁷ HALLEY. Salmos, p. 232. Nessa referência, o autor ainda pontua que o Campo dos Pastores, onde Davi vigiava os rebanhos de seu pai, foi o mesmo local em que, mil anos mais tarde, o coro angelical anunciou o nascimento de Cristo.

²⁰⁸ O Arcadismo, em Portugal, teve seus primeiros sinais no reinado de D. João V (1707 – 1750), que, diga-se de passagem, introduziu os ideais iluministas no Ensino Superior. A divulgação do estilo arcádico iniciou-se em 1756 com a fundação da Arcádia Lusitana, esta estendendo-se até 1825, por ocasião da publicação do poema “Camões”, de autoria de Almeida Garrett, ao inaugurar o Romantismo lusitano. CANDIDO; CASTELO. *Presença da literatura brasileira*, p. 102-107.

Perdi-me de meu pastor,
 Eu, a ovelha que mais o observava,
 Que seguia o ranger de suas sandálias,
 Que confiava no rumo que ele dava
 Com a batida de seu cajado.

Perdi-me pela montanha,
 Pelas grutas cheias de aranha,
 Pela cidade que nos engole e emaranha;
 Meu pêlo ficou preso em espinhos,
 Minha pele sangrou
 Como se eu fosse uma oferenda viva.²⁰⁹

Na passagem da segunda para a terceira estrofe, a intertextualidade com as Escrituras Sagradas descentra-se do Salmo 23. 1-3 e converge para Mateus 18. 10-14 e/ou Lucas 15. 3-7. A ovelha do Salmo 23. 1-3, cuidada com toda sorte de desvelo e alimento espiritual pelo pastor, representa a abundância de alegrias desfrutadas pelo eu-lírico no passado. Entretanto, no momento presente, a condição do eu poético é semelhante ao do lanífero perdido de seu pastor na **parábola**²¹⁰ proferida por Jesus aos seus discípulos e presente na cultura cristã por intermédio da escritura dos evangelistas Mateus e Lucas, no Novo Testamento.

Extraviado de seu pastor, o eu poético, inconsolado, adentra num cenário urbano, perdido “Pela cidade que nos engole e emaranha”. Seu sofrimento pode ser associado ao de Naveira que, diariamente, luta para que os problemas do cotidiano massacrante na cidade não a impeçam de buscar a Deus e compor.²¹¹ Consciente de que a “poesia é algo divino, espiritual e superior”,²¹² e portadora de uma fé sobrenatural de que aquilo que escreve está

²⁰⁹ NAVEIRA. *Abadia*, p. 36.

²¹⁰ “Por derivação esta palavra significa “por coisas ao lado”, ou “colocar ao lado de”. Assim, parábola é algo que se coloca ao lado de outra coisa para efeito de comparação. A parábola típica utiliza-se de um evento comum da vida natural para acentuar ou esclarecer uma importante verdade espiritual. No conceito geral da Bíblia, parábola indica, literalmente, “comparação”, e é comumente usada para indicar uma história breve, um exemplo esclarecedor, que ilustra uma verdade qualquer [...] A parábola, mesmo ensinada mediante ocorrências imaginárias, jamais foge à realidade das coisas. A despeito disto, temos os ensinamentos didáticos de Cristo. Cerca de sessenta deles foi por meio de parábolas.” SILVA. *Figuras de linguagem*, p. 106-107.

²¹¹ CAMPESTRINI. Entrevistando Raquel Naveira - I, p. 4.

²¹² NAVEIRA. Entrevista de Raquel Naveira a José Afrânio Moreira Duarte, para o *Jornal Diário da Tarde*, de Belo Horizonte, p. 7.

impregnado de Magia,²¹³ Naveira assim define a importância de Deus em seu processo de criação artística diário:

Sou diurna. Levanto muito cedo. Oro. A formação espiritual nasce, primeiramente, de uma tendência e, depois, de uma decisão de nortear a vida no caminho do Bem e do Belo. A partir desse ponto, busca-se a Deus e a si mesmo na oração e nas leituras de livros piedosos e cristãos e sobre os grandes temas filosóficos universais. [...] Organizo o dia-a-dia. Preparo-me com silêncio e solidão, tanto quanto possível. Vigio para que o cotidiano não me engula. Escrever exige disciplina monástica.²¹⁴

Tomada da cultura judaica, no referido poema a ovelha é o animal escolhido pela voz poética naveiriana para expressar as dores e desencantos provenientes de seu afastamento de Cristo. Na poesia confessional, as “dificuldades” espirituais de Naveira são elaboradas artisticamente constituindo-se nos versos “Meu pêlo ficou preso em espinhos, / Minha pele sangrou / Como se eu fosse uma oferenda viva”, que o eu-lírico contrasta com a sua condição anterior, quando ainda era regido pelos rumos seguros do cajado de seu Pastor, Jesus.²¹⁵

O versificar de Naveira dialoga com a cultura judaica, esta, agregada ao conteúdo das Escrituras. Desse modo, a economia dos hebreus, baseada, principalmente, na criação de rebanhos de ovinos, estampa-se no texto literário naveiriano. A ovelha, animal imprescindível para a obtenção de vestuário, alimento, leite, oferendas religiosas, barracas e comércio, encontra-se inserida no texto bíblico, já que

quando um [escritor] israelita queria ilustrar o amor e cuidado de Deus pelo homem, falava de um pastor cuidando de suas ovelhas, uma das metáforas prediletas do povo. Essa imagem serviu para fortalecer a fé de muitos judeus e mesmo de cristãos primitivos. [...] Essa dependência da ovelha para com o pastor é um dos principais temas do Novo Testamento. Jesus via as multidões como ovelhas exaustas e desorientadas, que vagueavam sem uma liderança firme (Mt. 9. 36). A qualquer momento elas caíam, desamparadas. Quando uma ovelha se extravia, o pastor não se arrisca a ficar esperando que ela volte sozinha. Tem que sair à sua procura, pois ela

²¹³ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira – Veja-se “Adendos”.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Na pecuária hebraica, o pastor usava seu cajado com diversas finalidades. Uma deles era estendê-lo e puxar cordeiros para perto de si, e, por isso, ele tinha a ponta curvada. Ele também o utilizava para bater em possíveis agressores do rebanho, porém o cajado está mais associado à idéia de consolo, sugerindo uma imagem positiva, conforme verifica-se em Salmo 23. 4. COLEMAN. Agricultura e pecuária, p. 206.

se perde facilmente (Mt. 18. 12, 13). ²¹⁶

Inscrita na cultura judaica, nas últimas estrofes a vulnerabilidade comum às ovelhas é reelaborada por Naveira para representar, por meio do eu poético, os seus momentos de instabilidade espiritual perante o Salvador:

Até que um dia,
Nem sei se foi sonho,
Meu pastor veio vindo de longe,
Passou unguento em meu corpo,
Colocou-me nos ombros
E me transportou com passo lento
Para um lado que eu não via.

Desfaleci nesse gozo
Que nem ousou lembrar...
Então meu pastor me amava?
Meu pastor me conhecia?
E eu que não sabia
Até esse dia. ²¹⁷

Em “Ovelha”, sobressai a vulnerabilidade mística de Raquel, disposta no tom confessional do poema, cujos versos evocam a sua imensa “sede de espiritualidade, de magia e de infinito”. Empregando os conhecimentos relativos à cultura judaica, Naveira equipara as propensões naturais de seu caráter ao dos ovinos, criados em abundância na nação israelita. Assim, procede a uma transferência, na qual a vulnerabilidade da ovelha, animal de índole dócil e lerda, equipara-se à sua estrutura espiritual. Propensa a tornar-se uma presa fácil aos predadores (lobos, leões, panteras e ursos), ladrões e, sujeita a acidentes naturais, a ovelha depende demasiadamente das atenções do pastor tanto para conduzi-las às aguadas e locais de pastagens, como para protegê-la a todo tempo. ²¹⁸ De modo semelhante, no poema confessional a fragilidade da escritora se reflete na sua “sede de espiritualidade”, que poderia

²¹⁶ COLEMAN. Agricultura e pecuária, p. 201-202.

²¹⁷ NAVEIRA. *Abadia*, p. 36-37.

²¹⁸ COLEMAN. Agricultura e pecuária, p. 201-206.

tê-la conduzido tanto ao Bem como ao Mal. A escassez de tempo para o Criador constitui-se, também, num entrave persistente à ligação mística com o Pastor. Essas duas formas de vulnerabilidade para com Cristo podem ser encontradas em diversos depoimentos de Naveira:

Tenho uma sede imensa de magia, de espiritualidade, de infinito. Essa sede poderia ter me conduzido tanto a Deus como ao Diabo. Não fosse uma vontade férrea de estar ao lado do Bem, de me entregar ao outro, de rastrear como um cão os caminhos que levam à perfeição e à virtude, eu teria sido arrastada para a auto-destruição. Há em mim tendências fortes e torpes que, aliadas à revolta, à ambição, ao ódio, ao egoísmo, poderiam ter me tornado uma mulher com cara de urso e garras de escorpião. Senhor! Torna-me uma “bruxa às avessas”. [...] Que eu realize prodígios e milagres, confiando única e exclusivamente em Jesus, que é o próprio Verbo, a própria essência poética.²¹⁹

Nesta época de caos e fragmentos, é preciso encontrar brechas para o silêncio, o louvor, a meditação, o encontro com a natureza, a aceitação dos limites e das falhas, o perdão, a limpeza espiritual, o cultivo das virtudes e da sabedoria. Ser amigo de Algo Superior e Bom.²²⁰

Afastada do amor de Jesus pelas pressões cotidianas, o eu-lírico, tal como a ovelha perdida descrita nos textos neotestamentários, pôde experimentar o terno cuidado que o Pastor (Cristo) tem por cada discípulo, assim como a sua especial preocupação por um que se extravia ou está em perigo. No texto poético, os versos “Meu pastor veio vindo de longe” e “Colocou-me nos ombros” indicam uma relação intertextual com a *Bíblia*, notadamente com Lucas 15. 3-7:

Então, lhes propôs Jesus esta parábola: Qual, dentre vós, é o homem que, possuindo cem ovelhas e perdendo uma delas, não deixa no deserto as noventa e nove e vai em busca da que se perdeu, até encontrá-la? Achando-a, põe-na sobre os ombros, cheio de júbilo. E, indo para casa, reúne os amigos e vizinhos, dizendo-lhes: Alegrai-vos comigo, porque já achei a minha ovelha perdida. Digo-vos que, assim, haverá maior júbilo no céu por um pecador que se arrepende do que por noventa e nove justos que não necessitam de arrependimento.²²¹

Os “elementos” confessionais, presentes no poema, são reunidos desde a escolha de seu título. O fascínio da escritora pela sinonímia, manifestado nos seus constantes estudos

²¹⁹ NAVEIRA. *Bruxas*, p. 75-76.

²²⁰ Entrevista concedida pela escritora Raquel Naveira – Veja-se “Adendos”.

²²¹ BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. N. T. *Lucas*. cap. 15, p. 1207-1208.

no campo da semântica, repercutiu na denominação de sua construção lírica como “Ovelha”, não apenas porque Naveira toma a vulnerabilidade peculiar aos ovinos para elaborar a condição de discípula perdida do Pastor de sua alma, mas também porque o significado do seu nome é *ovelha*.²²² Pesquisadora assídua da significação de nomes em enciclopédias, principalmente quando se trata da composição de poemas com nomes bíblicos femininos,²²³ Naveira parece explorar esse dado intencionalmente, e as implicações daí decorrentes ressaltam os aspectos biográficos vigentes no poema,²²⁴ entremeando os laços com a cultura judaica, no sentido de que o nome da escritora é de origem hebraica e remete à Raquel descrita no texto bíblico, uma pastora judia que se casou com Jacó.²²⁵

Nessa perspectiva, em “Ovelha”, Jesus é o amoroso Pastor que busca pelo eu-lírico, que, na “pele” da ovelha, dele se perdeu por causa do cotidiano urbano opressor. A

²²² RAQUEL. In: BOYER, PEQUENA Enciclopédia Bíblica, p. 527.

²²³ “Vários de meus poemas surgem a partir de um nome feminino, um nome de mulher. O nome já traz em seu bojo um significante e um significado semântico, uma história, um perfil, uma personalidade. Divido-os em nomes bíblicos como Madalena, Salomé, Rute, Judite, Sara. Quando opto por um nome desses, leio a passagem bíblica em que ele está inserido, procuro-o em dicionários, em enciclopédias e só depois de fazer várias anotações é que escrevo o poema” [...] NAVEIRA. Nomes femininos, p. 7. “O campo da semântica, da significação das palavras sempre me fascinou. Tenho paixão pela sinonímia [...] Recorro direto ao dicionário. Se tenho um título ou uma idéia para escrever um poema, vou primeiro ao dicionário para conhecer os significados da palavra, sua origem, sua textura [...] Há ainda o fenômeno interessante e lúdico da polissemia, ou seja, quando uma mesma palavra tem mais de uma significação. [...] Como é sério e grave para mim brincar com as palavras, estes estranhos signos multifacetados!” NAVEIRA. Semântica e poesia, p. 89-91.

²²⁴ Na poética naveiriana, a auto-referencialidade da autora nos títulos das construções líricas é verificada também em “Naveira”:

Naveira
É mais que um nome,
É minha essência.

[...]

Sou fragata livre,
Corveta veloz
Em sulcos de descobrimentos.
Sou a descendente de fenícios
Percorrendo todos os mares,
A alma galega
Que navega
Seguindo a ordem antiga:
“Navegar é preciso,
Viver não é preciso.”

NAVEIRA. *Casa e castelo*, p. 41-42.

²²⁵ BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. A. T. *Gênesis*. caps. 29-30, p. 50-52.

transposição dos costumes relacionados à pecuária judaica, arraigada nos conteúdos bíblicos, formata-se num cenário tipicamente árcade, em que aglutinam-se os elementos de cunho confessional da autora. Perfaz esse processo de composição artístico-literário a intitulação do poema como “Ovelha”, opção que associa a figura da escritora aos versos, sugerindo, assim, que as vertentes culturais religiosas na poética naveiriana estão permeadas pelas marcas confessionais trazidas à tona.

A fruição espiritual encontrada por ela nos braços de Jesus inicia-se no verso “Passou unguento em meu corpo”, que recupera da cultura judaica o hábito do pastor pôr unguento (óleo) nas feridas que as ovelhas recebiam dos espinhos e dos pedregulhos.²²⁶ Ungido, restaurado e amado, o eu poético reencontra a proteção de Cristo.

Dogma católico que preconiza o corpo e o sangue de Cristo presentes no pão e no vinho, a eucaristia é reelaborada pela voz poética a fim de representar a sua busca incessante pelo Filho de Deus. Assim, a composição lírica “Eucaristia” não recupera o rito instituído por Jesus aos seus discípulos, conforme encontra-se registrado em Mateus 26. 26-29, Marcos 14. 22-25 e Lucas 22. 19-20, e reiterado por Paulo, o apóstolo aos gentios (I Coríntios 11. 23-26),²²⁷ antes, é constituída por um forte “erotismo sagrado” que redimensiona o formato tradicional dessa liturgia ao expor a maneira particular do eu poético comungar-se com Cristo.

No Catolicismo Romano, uma das ramificações do Cristianismo,²²⁸ a eucaristia associa-se à doutrina da transubstanciação que, baseada nas categorias filosóficas de Aristóteles, ensina que o pão e o vinho da Ceia do Senhor²²⁹ transformam-se no corpo e no sangue de Jesus. Dessa forma, o pão e o vinho distribuídos ao comungante não são mais estes

²²⁶ BÍBLIA SHEDD, p. 792, (nota de estudo em rodapé).

²²⁷ SENHOR. In: BOYER, PEQUENA Enciclopédia Bíblica, p. 573.

²²⁸ HAMA. Todas as crenças do mundo, p. 46-47.

²²⁹ São sinônimos de eucaristia os termos “a ceia do Senhor”, “o partir do pão” e “comunhão”, relacionados, respectivamente, às passagens bíblicas I Coríntios 11. 20, Atos 20. 7, 11 e I Coríntios 10. 16. No entanto, o vocábulo eucaristia, que provém do grego *eucharistesas* e significa “ação de graça”, não se encontra nas Escrituras. EUCARISTIA/SENHOR. In: BOYER, PEQUENA Enciclopédia Bíblica, p. 251, 573.

dois elementos (independente do sabor que tenham), pois transformaram-se na substância real do corpo e do sangue de Cristo.²³⁰ A representatividade desse sacramento na cultura cristã advém do fato deste ser concebido como um meio da graça de Deus, que se utiliza do rito para comunicar e confirmar sua bênção aos fiéis. Ao receberem o sacramento, estes respondem à graça divina e declaram sua fé e sua lealdade ao Pai. De modo geral, a eficácia dos ritos cristãos não está na fé ou na virtude do ministrante, mas na fidelidade de Deus, que, tendo dado os sinais, agora se apraz em usá-los. Jesus e os apóstolos falam do sinal como se fosse a coisa significada e como se receber aquele fosse o mesmo que obter esta (Mateus 26. 26-28; I Coríntios 10. 15-21). A Ceia do Senhor é um ato de culto que tem a forma de uma refeição cerimonial, na qual os servos de Cristo participam do pão e do vinho para comemorar a morte de Jesus e celebrar o novo relacionamento segundo a aliança que eles desfrutam com Deus. Nesse aspecto, o vinho e o pão são mais do que símbolos convencionais pois, através do Espírito Santo, eles comunicam, de maneira visível, aquilo que é lido e ouvido no evangelho (I Coríntios 10. 16).²³¹

A despeito dos significados atribuídos à eucaristia cristã, as estâncias iniciais do poema “Eucaristia” aludem à conduta individual do eu-lírico comungar-se com Cristo:

[...]
 Amo tua alma,
 Sinto-a na tua voz,
 Nas tuas palavras
 Que bebo,
 Como se fossem mel,
 No teu sopro quente,
 Vapor em meu pescoço.

Amo tua alma
 Como se fosse revestida de pele
 E de músculos.

Amo teu corpo,
 Como se fosse um sopro,
 Uma voz.

²³⁰ TRANSUBSTANCIAÇÃO. In: MATHER; NICHOLS; SCHMIDT. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*, p. 469.

²³¹ BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA, p. 1139, (nota de estudo em rodapé); Os sacramentos, p. 1144, (nota teológica); A ceia do Senhor, p. 1360, (nota teológica).

Amo tua alma
 Como se ela tivesse nervos
 E se retesasse.
 [...] ²³²

Diferentemente dos elementos utilizados no rito católico, na “eucaristia naveiriana” não constam o pão e o vinho; estes são substituídos pelos elementos corpo e alma. Tal como regem os ditames da transubstanciação, pelos quais o pão e o vinho usados na missa, aos serem consagrados, se tornam ou transubstanciam-se em Jesus, física e espiritualmente, assim como Ele está no céu, ²³³ no poema, a alma de Jesus é versificada com propriedades materiais, ao passo que Seu corpo recebe disposições anímicas. O “erotismo sagrado”, constante nos teares místicos de Raquel, enquadra-se numa comunhão plena com o Salvador, descrita em termos sensoriais que lembram uma união íntima repleta de fruições transcendentais. O eu-lírico comunga com Cristo não só no plano físico (ou corpóreo) como no espiritual:

Amo teu corpo
 E tua alma
 Com tal intensidade
 Que te reconheço
 Em qualquer espasmo,
 Mel em meu pescoço.

Amo tua alma
 E teu corpo
 Com tal vivacidade
 Que não desejo posse,
 Mas suave entrega.

Teu corpo:
 Eu o penso;
 Tua alma:
 Eu a vejo,
 És sujeito
 E objeto
 Do meu amor.

Eu te comungo. ²³⁴

²³² NAVEIRA. *Abadia*, p. 60.

²³³ OLIVEIRA. *O catolicismo romano*, p. 34.

²³⁴ NAVEIRA. *Abadia*, p. 61.

Talvez seja “Eucaristia” o poema confessional que contenha o maior repertório de terminologias que se reportem a uma “sensualidade mística”. Versos como “Amo teu corpo / E tua alma / Que te reconheço / Em qualquer espasmo, / Mel em meu pescoço” possibilitam ao leitor visualizar Cristo tanto como objeto de veneração de Naveira (reforçado pelo verso “És sujeito”) quanto como o Homem ideal (verso “E objeto”), com o qual ela, esposa sôfrega de amor, almeja gozar uma união plena. O emprego do vocábulo *espasmo* remete diretamente ao ato sexual. Num plano simbólico, os espasmos funcionam como sinais extáticos por meio dos quais o eu-lírico certifica-se do amor de Cristo, seu marido. Possuidora de uma imensa capacidade para o amor, tanto no dar como no receber, para Naveira

Vale a pena pagar com dor esta sensação maravilhosa de estar animada pela generosidade de Jesus, de ser por Ele amada e desejada.²³⁵

Quero ser amada. Por isso vivo. Por isso escrevo. Vivo ou morta que seja para encontrar o Amor [Cristo], aquele que permanece para sempre.²³⁶

A seqüência de versos “não desejo posse, / Mas suave entrega” denota que na sua relação com o corpo místico de Jesus, o eu-lírico apresenta uma disposição natural de entregar-se, uma ansiedade sensual de render-se. Dentro desse contexto vigente, a “simbologia espiritual” inscrita no poema é análoga ao funcionamento sexual da mulher, cujo orgasmo depende do próprio ato de render-se ao cônjuge, uma vez que há um enorme e arrebatador êxtase físico no ato de entregar-se, no sentimento de ser-se o instrumento passivo de outra pessoa, e estar-se totalmente subjugada, levada pela sua paixão, como pétalas carregadas pelo vento. Nos versos apreciados, esse “orgasmo místico” parece manter correspondências com a atividade poética desenvolvida por Naveira, isto se considerarmos estas afirmações da escritora:

²³⁵ NAVEIRA. Jesus, p. 82.

²³⁶ CAMPESTRINI. Entrevistando Raquel Naveira - I, p. 4.

A poesia é a revelação do real, da essência. O poeta é aquele que penetra o Mundo das Idéias, do qual Platão nos falou e as transforma em matéria, em encarnação, em verbo. A poesia é algo divino, espiritual e superior. Nós, os poetas, somos instrumentos, astros iluminados. Os poetas passam, a Poesia [Cristo], é eterna.²³⁷

[...] Jesus [...] é o próprio Verbo, a própria essência poética.²³⁸

Nos textos que investigamos, a poesia confessional se manifesta na construção dos poemas por meio da intertextualidade com os textos bíblicos. Logo, nos surge uma indagação, que, nos mesmos moldes, corresponde ao questionamento exposto por Tania Carvalhal em “O reforço teórico”, quarto capítulo da obra *Literatura Comparada*, quando a ensaísta reflete sobre a intertextualidade: “Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?”²³⁹

Nosso parecer é que ao trazer os textos bíblicos para sua poética, Naveira é movida pela ambição de, por meio do imaginário, “tornar-se” uma personagem bíblica, a fim de participar de momentos importantes da vida de Jesus, como da ocasião em que Ele adentrou Jerusalém montado num jumento (poema “Jesus Poiésis”), ou, ainda, de vivenciar as situações narradas pelo próprio Cristo, como se verifica na reelaboração das bodas, que passam a constituir o poema “Intimidade”. Com essas afirmações, queremos dizer que essa empresa de tornar-se participante dos textos bíblicos via imaginação é um meio pelo qual o trabalho literário naveiriano refaz a experiência bíblica, ao mesmo tempo em que refaz a experiência espiritual (ou religiosa) da escritora, tornando seus textos confessionais. Nesse percurso, entram em cena as culturas religiosas cristã e judaica, que se inter-relacionam com os conteúdos bíblicos.

Nesse contexto, é válido observar que na maioria, senão em todos, os poemas que examinamos, o eu-lírico parece substituir o sujeito (ou o personagem, mesmo quando anôni-

²³⁷ NAVEIRA. Entrevista de Raquel Naveira a José Afrânio Moreira Duarte, para o Jornal Diário da Tarde, de Belo Horizonte, p. 7.

²³⁸ NAVEIRA. *Bruxas*, p. 76.

²³⁹ CARVALHAL. *O reforço teórico*, p. 52.

mo) do texto bíblico. Assim, se realizarmos uma breve comparação dos poemas com os textos bíblicos, veremos que parece haver nas composições uma repetição do conteúdo que subjaz no texto das Escrituras. Aqui, é necessário afirmar que essa repetição está repleta da intencionalidade autoral, e é nesse interstício que se dá a recriação do sagrado. Nesse sentido, as explanações de Carvalho no já citado texto “O reforço teórico” são representativas para a fundamentação de nossas constatações:

Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.²⁴⁰

Mediante as observações realizadas e as análises dos poemas, concluímos que as vertentes culturais religiosas estão presentes na obra naveiriana, mais especificamente nos poemas cuja elaboração se dá pela recriação do sagrado. No capítulo seguinte, estudaremos as relações entre o discurso literário e o discurso histórico na coletânea *Caraguatá* (1996).

²⁴⁰ CARVALHAL. O reforço teórico, p. 53-54.

6. LITERATURA, HISTÓRIA E MITO EM CARAGUATÁ (1996)

Literatura e História deveriam ser estudadas de forma interdisciplinar, para o aluno compreender as circunstâncias históricas dos movimentos estéticos. Não desvincular fatos de emoções e sentimentos.

Raquel Naveira (NAVEIRA. Entrevista concedida pela escritora – Veja-se “Adendos”)

Ao abordarmos a obra *Caraguatá* (1996), coletânea de poemas inspirados na Guerra do Contestado, deparamo-nos com as relações entre a Literatura e a História, diante das quais pesquisadores incautos sentem-se tentados pelo equívoco de procurar correspondências de conteúdos entre uma e outra disciplina, isto quando da análise de uma obra literária que, de certo modo, alude a passagens históricas.

No volume dedicado às interações entre Literatura e História da Revista de Letras da UNESP de 1995, Aguinaldo José Gonçalves denomina os equívocos praticados no estudo desta linha de pesquisa de “verdadeiros estrangulamentos [...] que só fazem aumentar informações malcozidas, busca de equilíbrio por meio de procedimentos que podem ser considerados escolares.” A imprudência desses pesquisadores nasce do “impulso” de ambicionar “descobrir”, no texto literário, “o referencial histórico que possa ter-lhe servido de matéria-prima”. Refutando esse ato, Gonçalves expõe a noção que adotaremos como fundamental na realização desse estudo, a noção que procuraremos nos ater a cada análise:

Os fatos históricos não interessam em si ao discurso literário; o que lhe interessa são as relações extraídas das ações humanas que se desencadeiam no processo histórico. São essas relações tão bem engendradas pela literatura que devem interessar ao crítico. Não lhe compete e a nada leva desvendar as fontes.²⁴¹

Da ampla bibliografia que versa sobre as relações entre Literatura e História, destacamos o ensaio “Relações entre História e Literatura no contexto das humanidades hoje: perplexidades”, no qual Ligia Chiappini apresenta, dentre outras abordagens, brilhantes consi-

²⁴¹ GONÇALVES. Apresentação, p. 10.

derações sobre o diálogo do discurso literário com o discurso histórico, a partir da comparação da obra do historiador Capistrano de Abreu e as obras literárias *Terra Gaúcha* e *Iracema*, de João Simões Lopes Neto e de José de Alencar, respectivamente. Para caminhar rumo ao nosso objetivo – considerar tanto o valor estético como a “forma de conhecimento” presente em *Caraguatá* (1996) – nos limitaremos a ressaltar as três características do discurso literário: 1) “na literatura, o que interessa é o valor estético”; 2) “a literatura é concebida também como uma forma de conhecimento”, e; 3) “interessam esses seus dois lados, sobretudo quando ela consegue claramente reuni-los”.²⁴² Ajudarão, também, a expor nossos posicionamentos estas observações de Josenia Chisini, contidas no ensaio “Intercâmbios e multimídia nas comunicações de Raquel Naveira”:

[...] Raquel Naveira transporta à sua biografia uma vocação natural a serviço de comunicação, que traz em si uma preocupação pela difusão da aprendizagem. E isto advém da sua experiência como docente do Curso de Letras da UCDB (Universidade Católica Dom Bosco).

Na seqüência de seu ensaio, Chisini ainda pontua as atividades de Naveira como apresentadora e comunicadora do quadro “Prosa e Verso” do programa *Agenda Cultural*, da TV UCDB-NET, registrando também que a produção literária da escritora conserva-se atualizada, sendo propagada

nos meios de comunicação de massa, que se integram aos agentes mediáticos dos áudio-visuais, tanto da editoração impressa, como da divulgação interartística, demonstrando assim os resultados dos **projetos culturais e educacionais, que interagem com o campo difusor literário.**²⁴³

As ponderações de Chisini nos fornecem subsídios para apontarmos a presença de uma “vertente didática” na carreira literária naveiriana, ou seja, os “projetos culturais e *educacionais*” da autora “interagem com o campo difusor literário”. Nesse contexto, é interessante notar a acuidade pela qual Naveira reconhece ou admite a inter-relação dos ofí-

²⁴² CHIAPPINI. Relações entre História e Literatura no contexto das humanidades hoje: perplexidades, p. 812-813.

²⁴³ CHISINI. Intercâmbios e multimídia nas comunicações de Raquel Naveira, p. 222, 229, (negrito nosso).

cios de professora e de poetisa em sua trajetória de vida, verificado na réplica concedida à indagação “O magistério tem sido importante para sua carreira literária?”, formulada pelo entrevistador Hildebrando Campestrini:

A vocação para os livros tornou-se vocação natural para o magistério. Leciono desde os quinze anos. São vinte e dois anos em sala de aula [na atualidade, esse número aumentou para trinta e três anos, pois à época da entrevista corria-se o ano de 1995]. Atualmente, dou aulas de Literatura Latina e Literatura Brasileira na UCDB [ainda hoje]. É uma forma de viver de literatura, para a literatura e compartilhar esse ideal com o outro.²⁴⁴

Diante dessas afirmações da escritora, acrescentamos nosso pensamento de que a vertente didática que paira nas obras naveirianas, em particular nas coletâneas *Sob os cedros do Senhor* (1994), *Caraguatá* (1996) e *Guerra entre irmãos* (1997), resulta de uma intencionalidade da autora em recontar o fato histórico de modo a delinear, junto à função cognitiva do texto literário – a Literatura é uma forma de conhecimento da realidade – uma produção poética que também transmita conhecimentos históricos de modo didático. Por meio de sua “visão histórico-literária”, sua “elaboração poética”, Naveira manifesta “sua contribuição em termos de dar visibilidade a um acontecimento aos quais brasileiras e brasileiros têm acesso limitado, normalmente sob a forma de sínteses brevíssimas e pouco esclarecedoras.” Esse processo associa-se à reintegração histórica por meio do “lirismo sintético”, que Christina Ramalho declarou estar presente nas obras *Caraguatá* (1996), *Guerra entre irmãos* (1997) e *Senhora* (1999). O comentário que a pesquisadora faz desta última coletânea pode ser aplicado às demais, no que concerne ao entendimento do que seja o “lirismo sintético” que perpassa as referidas obras: “a obra compõe quadros, também sintéticos (característica de Naveira), por meio dos quais se integra a experiência privada ao

²⁴⁴ CAMPESTRINI. Entrevistando Raquel Naveira – I, p. 4. No ensaio “Poesia e magistério”, Naveira aborda essa questão do seguinte modo: “Sou poetisa e professora. Nessa ordem. Já nasci apaixonada por estrelas, livros, canetas, flores, páginas em branco, folhas de árvore, envelopes de cartas, pássaros, giz, janela, pátio, abajur, chamas de velas. [...] Poesia, magistério, duas vocações profundamente unidas, interligadas, nascidas na área mágica do silêncio e da solidão, onde os livros se abrem e deixam sair suas realidades e seus sonhos.” NAVEIRA. Poesia e magistério, p. 173, 178.

contexto histórico-cultural”. E quando Ramalho discorre sobre *Caraguatá* (1996), essas noções (sobre o lirismo sintético) podem ser ampliadas: “Naveira, por sua vez, sintetiza cenário, acontecimentos e personagens”, tendo, como propriedade, “reunir Literatura, História e Mito de modo a promover novas leituras da cultura brasileira”.²⁴⁵

Desse modo, o lirismo sintético sublinhado por Ramalho ajuda-nos a reconhecer nas obras que assinalamos, essa vertente didática, cuja origem remonta à transmigração da “característica” didática adquirida no ofício docente exercido por Naveira para sua criação literária. De acordo com Christina Ramalho, em *Caraguatá* (1996) os personagens João Maria, José Maria, Maria Rosa, Rosa Maria dos Anjos e Adeodato “são tomados em seu caráter mítico-histórico”, ao passo que a “onisciência (de João Maria, Teodora e Maria Rosa), a redenção (José Maria) e a predestinação da Serra do Mar [para sediar o conflito] compõem o plano mítico do poema e confirmam a presença da matéria épica”.²⁴⁶ De posse dessas explanações, nos lançamos na empresa de “alargá-las”, ao mesmo tempo que ampliamos nossa acepção de vertente didática por meio do exame das relações entre Literatura, História e mito na obra *Caraguatá* (1996). E, para iniciar este percurso, trasladamos o texto poético “I – Serra do Mar”:

A Serra (*sic*) do Mar
Estende-se pela costa paranaense
E por Santa Catarina
Como um corpo de dragão
Escamado de vales
E esporões,
Espumando massas de calhaus.

Quantas pontas,
Enseadas,
Lagunas,
Restingas
Pelo cinturão negro do mitológico animal,
Imerso no nevoeiro!

Na Serra do Mar
Contribuiu com a guerra

²⁴⁵ RAMALHO. A reintegração histórica através do lirismo sintético – Raquel Naveira, p. 145, 147, 150.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 148-149.

A brutalidade dos elementos:
 O vento,
 As águas,
 O ar.²⁴⁷

Nesses versos, o eu-lírico procura introduzir a guerra por meio de uma contextura mitológica. Na segunda estrofe, verifica-se que a Serra do Mar é personificada num “corpo de dragão”, aludindo ao local íngreme do conflito, a região situada entre os Estados do Paraná e de Santa Catarina. O texto poético transmite de modo sintético, porém abrangente, as noções relativas às cadeias de montanhas que “testemunhariam” o saldo final da Guerra do Contestado: quase três mil mortos, número estipulado pelos dados oficiais, mas que, na análise de Ivone Gallo, é “bastante discutível, pois só no reduto de Santa Maria, arrasado pelas tropas do Exército, havia aproximadamente 5 mil revoltosos.”²⁴⁸ Importa destacar que, ao “mitificar” a Serra do Mar, o discurso literário é dotado de uma **linguagem simbólica**, que segundo os estudos de Marilena Chauí, dispostos na obra *Convite à filosofia*, “opera por analogias (semelhanças entre palavras e sons, entre palavras e coisas) e por metáforas”, realizando-se principalmente como imaginação. De acordo com a pesquisadora, **a linguagem simbólica é peculiar aos mitos, à religião, à poesia**, ao romance e ao teatro, notabilizando-se, dentre outros aspectos, por oferecer “sínteses imediatas (imagens)”.²⁴⁹

Considerando a posição teórica de Chauí, é bom se notar no texto a analogia estabelecida entre os “recortes” do relevo da Serra do Mar e as reentrâncias do corpo de um dragão, ser fabuloso comumente representado com cauda de serpente, asas e garras – um “mitológico animal”, como lemos na segunda estrofe. Assim, por meio da imaginação, a linguagem simbólica operacionaliza a referida analogia, oferecendo “sínteses imediatas (ima-

²⁴⁷ NAVEIRA. *Caraguatá*, p. 15.

²⁴⁸ GALLO. *O Contestado*, p. 11. O historiador Paulo Pinheiro Machado, autor das pesquisas mais atualizadas sobre o conflito do Contestado, opta por considerar que mais de dez mil pessoas teriam perdido a vida durante os embates entre os *peludos* (como os sertanejos nomeavam as forças do governo) e os *pelados* (termo pelo qual os caboclos se autodenominavam). MACHADO. *A guerra de peludos e pelados*, p. 72, 74.

²⁴⁹ CHAUI. *Convite à filosofia*, p. 149.

gens)”. Recordamos, aqui, as palavras de Maria da Glória Sá Rosa, captadas por Otávio Gomes, na obra *A poesia de Mato Grosso do Sul*, de autoria deste: “o que mais chama a atenção em seus poemas é o ineditismo das imagens estranhas, incongruentes, abrindo clareiras de espanto no leitor”.²⁵⁰

Constituída pela linguagem simbólica, a poesia é, naturalmente, permeada pelo símbolo. Nesse contexto, cabe dizer que a presença do símbolo na arte literária naveiriana é uma constante. No ensaio “Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos”, Josenia Chisini comenta que a obra poética da artista sul-mato-grossense recebeu as influências da estética simbolista francesa, o que pode ser notado “na disposição dos efeitos semânticos, sobretudo na exploração das simbologias [...]”.²⁵¹ Como se sabe, o Simbolismo foi um movimento literário originado na França em fins do século XIX, tendo como princípio mais “destacado” o uso do símbolo, “da expressão indireta dos estados de espírito e das correspondências, para expressar complexas intuições de uma realidade oculta, inacessível.” O símbolo é “uma forma de expressão que visa sugerir estados de alma ou que visa expressar o mistério ou a Idéia sem revelá-los”, e caracteriza-se pela plurissignificação.²⁵²

Dos estudos de Rafael Camorlinga Alcaraz, apreendemos que o mito é dotado de um caráter simbólico, traço este que o aproxima da Literatura. Nesse caso, o “simbolismo não é exclusivo do mito; ele é onipresente no universo das artes. Mas no mito se manifesta de uma maneira especial, sendo ele próprio um símbolo.” A aproximação natural existente entre o símbolo e o mito permite concluir que o aspecto plurissignificativo do símbolo permite ao mito estabelecer um caráter “dual”: “o mito se caracteriza pela ambigüidade, em virtude da qual, revela velando, descobre cobrindo, manifesta ocultando”,²⁵³ e isto se dá pela evocação e/ou pela sugestão, práticas adotadas pelos simbolistas como formas indiretas de dizer as coi-

²⁵⁰ ROSA *apud* GOMES. *A poesia de Mato Grosso do Sul*, p. 145.

²⁵¹ CHISINI. Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos, p. 182.

²⁵² GOMES. *O Simbolismo*, p. 62.

²⁵³ ALCARAZ. Mito literário e mito religioso, p. 46.

sas.²⁵⁴

O mito, na concepção de Graça Paulino, Ivete Walty e Vera Casa Nova, é “uma narrativa de caráter sagrado que conta como as coisas passaram a existir”, é “a narrativa por excelência, a épica dos deuses, o narrar coletivo a que todos têm direito, mesmo havendo mediadores, que são os encarregados de sua transmissão e divulgação”. De caráter cosmogônico, por deter o poder de explicar a existência do mundo, trata-se “de uma memória do princípio, do *illo tempore*”.²⁵⁵ Visando a expor nossas considerações sobre o mito na obra literária *Caraguatá* (1996), reproduzimos o texto poético “V – João Maria”:

Era um santo da terra,
Meu padrinho João Maria,
Um monge,
Um eremita
Vindo da Galiléia
Para este sertão
Que ele chamava de “Casa Verde”,
Verde como o chimarrão da cuia
E as águas do rio Uruguai.

Às vezes parecia jovem,
Cheio de energia,
Outras vezes, velho,
Curvado ao peso da sabedoria;
Usava gorro de jaguatirica,
Sandálias de couro,
Roupa de riscadão,
Era tão digno e bom
Meu padrinho João.

Andarilho,
Aparecia
E desaparecia,
Carregava um oratório,
Uma panelinha de alça
Onde nunca faltava alimento,
Uma bandeira branca
Como uma pomba vermelha;
Tinha perdido três dedos da mão
Meu padrinho João.

Por onde ia
Espantava doenças,
Esconjurava azares,
Orientava o povo,
Lia o fundo das almas,
Benzia com erva vassourinha,

²⁵⁴ GOMES. *O Simbolismo*, p. 62.

²⁵⁵ PAULINO; WALTY; CASA NOVA. A questão dos gêneros literários, p. 40-41.

Dizia que árvore era quase bicho
 E bicho quase gente;
 Só comia queijo com pão
 Meu padrinho João.

Virou mito,
 Virou lenda,
 Mas garanto que existia,
 Era meu padrinho
 Esse João Maria.²⁵⁶

Tanto na historiografia sobre a Guerra do Contestado como no poema que transcrevemos, o monge João Maria é focado como um mito. Em *Messianismo e conflito social*, o pesquisador Maurício Vinhas de Queiroz assinala que, mais “do que um simples indivíduo humano, João Maria tornou-se um mito e um símbolo”, graças a um “*processo de assunção de personalidade mítica*”, obtida pelo monge ao falar o que o povo sertanejo desejava ouvir, isto quando da sua auto-revelação como o intérprete daquela massa desamparada e miserável.²⁵⁷ No texto poético “V – João Maria”, o eu-lírico apresenta os pormenores pelos quais foi atribuído a João Maria o *status* de mito. Sua aparência física, seus costumes, seu vestuário, sua mensagem, tudo concorre para a consolidação do mito, como trataremos de exemplificar, diga-se de passagem, parcialmente, com a transcrição desses versos: “Usava gorro de jaguatirica, / Sandálias de couro”, “Tinha perdido três dedos da mão”, “Dizia que árvore era quase bicho / E bicho quase gente”.

Outro detalhe importante é que, apesar da historiografia assegurar a existência de João Maria d’Agostinis e de João Maria de Jesus,²⁵⁸ a coletânea de Naveira, constituída de poemas inspirados na Guerra do Contestado, apresenta apenas um deles, talvez pela autora ter decidido fundi-los num só, ou por ter se baseado em algum relato que tenha omitido um dos personagens.²⁵⁹

Tomando como referencial essas informações, ponderamos que tanto para o dis-

²⁵⁶ NAVEIRA. *Caraguatá*, p. 25-26.

²⁵⁷ QUEIROZ. *Messianismo e conflito social*, p. 59-61, (itálico do autor).

²⁵⁸ GALLO. *O Contestado*, p. 71-82.

²⁵⁹ RAMALHO. A reintegração histórica através do lirismo sintético – Raquel Naveira, p. 149.

curso histórico (restringo-me à Guerra do Contestado) como para o literário (nesse caso, referimo-nos à obra *Caraguatá*, de 1996), é o mito que “direciona” tanto o trabalho do historiador como a liberdade imaginativa da poetisa. De um modo geral, constatamos que nos livros de História utilizados para a elaboração desse capítulo, os autores não se esquivaram de, ao menos, abordarem o mito, isso devido à “dimensão” mítica presente nas personagens históricas Maria Rosa, João Maria d’Agostinis, João Maria de Jesus e José Maria, principalmente nesses três últimos. E, ao discorrerem sobre o mito, os historiadores trabalharam ou tiveram de lidar com uma categoria que no ensaio “Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura”, Sandra Pesavento denomina como “ficção controlada”:

A História, se a quisermos definir como ficção, há de se ter em conta que é uma ficção controlada. A tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente. De uma certa forma, eles se ‘impõem’ ao historiador, que não cria vestígios do passado (no sentido de uma invenção absoluta), mas os descobre ou lhes atribui um sentido, conferindo-lhe o estatuto de fonte. [...] Ficção controlada, porque a História aspira a ter, em sua relação de ‘representância’ com o real, um nível de verdade possível. Se não mais aquela verdade inquestionável, única e duradoura, um regime de verdade que se apóie num desejável e íntimo nível de aproximação com o real. [...] esta reconstrução organizada de uma temporalidade envolve questões delicadas: trata-se de ambiências, socialidades, formas de pensar, valores, racionalidades e sensibilidades outras, que o filtro do passado coloca em suspenso e dificulta a apreensão. Em suma, este é o grande desafio do historiador, viajante no tempo: como recuperar para os leitores de hoje – e para si próprios, em primeiro lugar – **as motivações e os imaginários que guiavam as ações dos homens de uma outra época?**²⁶⁰

No contexto de nossa investigação, cremos que, como “ficção controlada”, a História recorre não só ao arquivo e ao documento, como também ao mito para discorrer sobre “as motivações e os imaginários que guiavam as ações dos homens” da época do conflito do Contestado. Por essa razão, constataremos, na obra *O Contestado*, a historiadora Ivone Gallo analisar o imaginário milenarista-messiânico presente na cultura sertaneja, denotando a linguagem simbólica que perpassa os mitos e os símbolos extraídos do *Apocalip-*

²⁶⁰ PESAVENTO. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura, p. 820-821, (negrito nosso).

se, como detalharemos, em seguida.

Nas explanações de Sandra Pesavento, citadas há pouco, encontramos respaldo para expormos pontos de aproximação e distanciamento entre a História e a Literatura. Ambas são **ficção**, sendo este termo um sinônimo “de imaginação ou invenção”. Para Massaud Moisés, a ficção abriga o núcleo do conceito de Literatura: “Literatura é a expressão dos conteúdos da imaginação, é ficção transmitida por meio da palavra escrita.” Após assegurar que “qualquer obra literária [...] constitui a expressão dos conteúdos da ficção”, o estudioso pondera que, não raro, restringe-se o vocábulo ficção para designar a prosa literária em geral, ou seja, a prosa de ficção.²⁶¹ Diante dessa dupla possibilidade de sentido atribuída ao termo, manifestamos e justificamos nossa compreensão e utilização do vocábulo ficção como o produto da imaginação presente em qualquer obra literária, tanto na modalidade da prosa como do verso.

Assim, parece-nos claro que o discurso literário é livre para expressar tudo que o potencial imaginativo do escritor for capaz de redigir, independente de haver alguma correspondência com a realidade das vivências como a conhecemos. À História é facultada “apenas” uma dose de ficção, ou de imaginação criadora, em virtude dos limites impostos pelos documentos e pelos vestígios do passado. No discurso histórico, a ficção só tem lugar quando o historiador precisa acionar sua imaginação para compor uma ordem ou um sentido para a “organização” dos fatos. Em poucas linhas, diríamos que, enquanto a Literatura é 100% ficção, a ficção presente na História é ditada pela necessidade de atribuir um sentido diante de uma lacuna que não pôde ser preenchida pelos documentos ou arquivos.

É importante reparar que em *Caraguatá* (1996), o diálogo da Literatura com a História se dá por meio da linguagem simbólica, ou melhor, a linguagem simbólica é comum a ambos os discursos. Visando a demonstrar como se instaura esse processo, partiremos, ini-

²⁶¹ FICÇÃO. In: MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 188.

cialmente, das considerações da pesquisa *O Contestado*, na qual, a autora, Ivone Gallo, aponta a difusão da perspectiva milenarista-messiânica pelos três monges que lideraram os caboclos que se revoltaram contra as injustiças provenientes da ordem capitalista vigente, isto em virtude da notável influência religiosa e política exercida sobre estes. Na pregação dos **monges** – denominação esta que no contexto da Guerra do Contestado é de procedência desconhecida – João Maria d’Agostinis, João Maria de Jesus (na verdade, Anastás, ou Anastasis Marcaf) e José Maria (de acordo com a autora, “seu nome verdadeiro para ter sido Miguel Lucena de Boaventura”) – trouxeram mais vigor para essa perspectiva, já latente na região antes mesmo da eclosão do conflito, quando passaram à divulgação de conteúdos do livro bíblico *Apocalipse*, de autoria do apóstolo João. “A divulgação do conteúdo da Escritura [referindo-se ao *Apocalipse*]”, no imaginário dos sertanejos – pondera Gallo – introduziu nestes “a possibilidade da percepção do presente como revivescência do passado (o que está escrito aconteceu, no passado, e se repete, hoje).”

A nosso ver, qualquer pesquisa histórica que se proponha a estudar a Guerra do Contestado sem explicar o surgimento e a propagação do mito João Maria, bem como o messianismo latente na região do conflito, será empobrecida irreparavelmente, pois “o discurso mítico não deve ser visto como concorrente e sim como suplemento da verdade histórica e científica.”²⁶² O aparecimento do monge João Maria (estou me referindo aos dois primeiros “Joões” Maria como um só personagem, visto que os caboclos não faziam distinção: ambos eram considerados uma só pessoa) no cenário do Contestado, região marcada por um messianismo latente, contribuiu para a inserção de novos elementos no imaginário sertanejo, devido aos conteúdos do *Apocalipse* difundidos a quatro ventos pelo líder religioso. Esses ensinamentos influíram no pensamento mítico dos sertanejos, que cons-

²⁶² ALCARAZ. Mito literário e mito religioso, p. 45.

tantemente reelaboravam os fatos do conflito e as suas próprias condições, atribuindo ao contexto uma perspectiva genesíaca e funcional. Na esteira de Marilena Chauí, o pensamento mítico

vai reunindo as experiências, as narrativas, os relatos, até compor um mito geral. Com esses materiais heterogêneos produz a explicação sobre a origem e a forma das coisas, suas funções e suas finalidades. O mito possui, assim, três características principais: 1. função explicativa [...]; 2. função organizativa [...] 3. função compensatória.²⁶³

Aqui, vale ressaltar que, dos estudiosos que adotamos como suporte para a investigação sobre a Campanha do Contestado – Gallo, Queiroz, Serpa, Machado, Auras e Sovierzoski –, apenas este último não esboçou a dimensão mítica atribuída pelos caboclos a João Maria, nem aludiu ao fato de que a mensagem apocalíptica difundida pelo líder religioso colaborou para a ampliação do pensamento mítico sertanejo.

De acordo com Gallo, os motivos que direcionaram o apóstolo João na tessitura do *Apocalipse* estavam relacionados aos acontecimentos de sua época, como a perseguição do Império Romano aos discípulos de Cristo, embora João também tenha empregado alguns dos acontecimentos mais conhecidos pelos cristãos, como a memória do cativo judeu e as diversas perseguições sofridas por ambos (cristãos e judeus) no decorrer da História. A adoção desse procedimento abre a possibilidade de João exprimir os acontecimentos futuros valendo-se tanto de fatos passados como presentes, uma vez que as perseguições sofridas pelos cristãos no passado “repetem-se”, de certa forma, no presente vivido pelo profeta, quando das penalidades aplicadas pelo Império Romano dos césares. Assim, o Dragão Vermelho de sete cabeças e dez chifres é um símbolo que representa tanto o Império Romano como Satanás e Nero, seu filho. Os sete césares – Júlio César, Augusto, Tibério, Calígula,

²⁶³ CHAUI. *Convite à filosofia*, p. 161-162.

Cláudio, Nero, Galba – são representados pelas sete cabeças coroadas da Besta, sendo as dez coroas “os dez procônsules que governam as províncias”. A cor vermelha do Dragão pode ser associada ao sangue e ao fogo, que, segundo Gallo, representam os dois alicerces da potência romana, a saber, a riqueza e o poder militar.

No caso do conflito ocorrido na região sul do Brasil, Gallo enfatiza a difusão dos conteúdos do *Apocalipse* pelos monges peregrinos, que arrogavam para si a condição de profetas. Interpretando o texto bíblico com uma certa flexibilidade, em diferentes momentos, os monges lideraram os sertanejos, fornecendo – por meio da divulgação do *Apocalipse* – os parâmetros para a formulação das expectativas dos rebeldes em torno da idéia de Monarquia ideal, ou do milênio na Terra. E, como no período anterior ao combate as profecias do texto bíblico ainda não tinham se cumprido – na concepção cristã está por se cumprir a instauração de um milênio de paz e equidade na Terra, que, na ocasião, será governada por Jesus – abriu-se uma “brecha” para uma leitura atualizada do *Apocalipse*, repercutindo num sentimento de identificação do sofrimento dos cristãos com a situação dos caboclos.

Semelhantemente aos crentes, oprimidos pelo Império Romano, os sertanejos passavam por sérias restrições, seja pela imposição da cobrança de impostos sobre a erva-mate, seja pela política de colonização, que concedia terrenos às empresas estrangeiras (em particular, à responsável pela construção da ferrovia, coordenada pelo grupo *Farquard* e sua subsidiária, a *Lumber*), ocasionando a expulsão de muitos posseiros de suas terras, aos quais só restou trabalhar para os grandes fazendeiros, que constantemente os submetiam a maus tratos. “A realidade violenta, para São João[o autor do *Apocalipse*], como para os sertanejos do Contestado, adquiriu as proporções de uma cosmogonia, uma imagem suficientemente forte para representar ou realçar a injustiça como algo intrínseco a este mundo.” Nesse sentido, para os sertanejos a imagem evocada pela Besta (a filha do Anticristo) representa a figura alegorizada e estereotipada do inimigo, sendo que essas “imagens, na sua

atemporalidade presumida, convertem-se em um **símbolo**, capaz de abarcar a expressão dos conflitos políticos, no concreto, e a caracterização dos poderosos, como sendo a própria encarnação do mal.”²⁶⁴

Os posicionamentos teóricos de Gallo, que vimos discorrendo nos últimos parágrafos, são importantes à nossa pesquisa por fornecerem uma visão panorâmica da Guerra do Contestado, bem como por constituírem o ponto de partida para evidenciarmos, daqui por diante, a linguagem simbólica como o elemento que intersecciona a Literatura e a História em *Caraguatá* (1996), isso sem esquecer a relação dessa linguagem com a vertente didática, cuja presença na obra naveiriana assinalamos já no início deste capítulo. No intuito de alcançar essas metas, analisaremos o poema “VI – José Maria”:

José Maria,
Peregrino?
Curandeiro?
Farsante?

Perambulava pelo vale do Rio do Peixe,
Distribuindo chás de ervas,
Relíquias,
Rezas,
Migalhas de esperança.

Morreu combatendo em Irani,
Um velho propagou a notícia:
- Ressuscitará José Maria,
Minha neta,
Teodora,
Teve a visão:
Voltará com São João Maria,
São Miguel,
São Sebastião,
Toda a Milícia Celeste
Para castigar a República
Que não é governo para a nação.

Formou-se então um Exército Encantado,
Uma Guarda de Honra para recepcionar
José Maria Ressuscitado:
Meninos de Deus
Em cavalos brancos
Como os pares de França,
Virgens de vestidos alvos,
Coroas
E fitas azuis.

²⁶⁴ GALLO. *O Contestado*, p. 11, 47, 50, 71, 75, 83, 91, 98, 101, 177-179, (negrito nosso).

Todos os marginalizados,
 Os desempregados da Estrada de Ferro,
 A jagunçada,
 Os facões de pau,
 Os fanáticos,
 Os famintos,
 Ouviram estrondo dos obuses,
 Dos canhões,
 O crepitar das metralhadoras,
 Acabou em chumbo e tragédia
 A volta de José Maria.²⁶⁵

A linguagem simbólica, inerente à poesia, pode ser melhor “sentida” na terceira estrofe. Referindo-se à morte do monge José Maria, a voz poética cria um novo mundo, produto do imaginário do eu-lírico, conforme nota-se nos versos “Formou-se então um Exército Encantado, / Uma Guarda de Honra para recepcionar / José Maria Ressuscitado”. E, embasados nos estudos desenvolvidos na obra *Convite à filosofia*, de Marilena Chauí, para quem “a linguagem simbólica nos dá a conhecer o mundo criando um outro, análogo ao nosso, porém mais belo ou mais terrível do que o nosso”,²⁶⁶ salientamos que, por meio da ressurreição do monge, o eu poético sonha com um mundo mais justo para os marginalizados – cuja relação está elencada na última estrofe –, quando da integração de José Maria à Milícia Celeste, que virá “castigar a República / Que não é governo para a nação.”

Se considerarmos as explicações da historiadora Ivone Gallo, constatamos que a pregação do monge – o personagem histórico – consistia na transmissão de conteúdos relacionados ao *Apocalipse* e pôde ser realizada em consonância com o seu ofício de curandeiro. Conhecedor das propriedades da flora da região, José Maria prescrevia receitas à base de ervas; nestas, era notória a constante “presença do número 7 coadunando-se com os números do *Apocalipse* de São João.”²⁶⁷ Outro meio de propagação “de relatos bíblicos e suas

²⁶⁵ NAVEIRA. *Caraguatá*, p. 29-30.

²⁶⁶ CHAUI. *Convite à filosofia*, p. 150.

²⁶⁷ De acordo com Bernard McGinn, no *Apocalipse*, o sete é “um número sagrado que indica plenitude e conclusão. Sequências de sete determinam o curso do livro: as sete letras (2:1- 3:22), os sete selos (6:1- 8:1), as sete trombetas (8:2- 11:19), as sete visões não-numeradas (12:1- 15:4), os sete frascos pequenos (15:1- 16:21) e as sete visões finais não-numeradas (19:11- 21:8). Essas sequências são tornadas mais complexas por mecanismos literários tais como a inclusão, por meio da qual uma sequência pode ser vista como parte do ato final de sua predecessora (por exemplo, a relação das sete trombetas com o sétimo selo em 8: 1-2), e o método de ‘intercalação’, no qual dois episódios que se relacionam são interrompidos por outro incidente (por exemplo, 8:2-6, no qual os anjos com as trombetas são apresentados, mas uma liturgia celestial intervém antes que comecem a soprar).” MCGINN. *Apocalipse (ou Revelação)*, p. 565-566.

incessantes reinterpretações”, se deu por intermédio das leituras do livro *A história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* (s. d.), de Alexandro Caetano Gomes Flaviense, que José Maria efetuou para a população sertaneja. Romance que narra a trajetória do imperador Carlos Magno e de seu exército no combate aos exércitos pagãos dos mouros, visando a completar o domínio da fé cristã em todos os territórios, a referida obra agradou aos caboclos, devido à “identificação da história do livro com o modo de vida sertanejo, pois nas façanhas do exército de Carlos Magno aparece a intenção obstinada de defesa de um ideal, corajosamente protegido.” Some-se a isso, o fato de que, por meio “dos episódios das lutas, o autor delinea, para o leitor, o universo ético e moral da civilização cristã.”²⁶⁸

De posse dessas informações, concluímos que, na constituição do ideário da insurreição histórica do Contestado, a linguagem simbólica, inserida nos discursos dos três monges, influenciou os rebeldes sertanejos, exercendo, portanto, um papel considerável no conflito. Um exemplo disso é que, conhecendo o *Apocalipse* por meio de seus intermediários – os três monges –, os caboclos se esforçaram por construir as “cidades santas”, provavelmente inspirados no relato bíblico que discorre sobre a edificação da nova Jerusalém, uma cidade santa preparada por Cristo aos crentes, no céu. Conforme Paulo Pinheiro Machado, os rebeldes “formulavam um projeto próprio de vida em sociedade – a ‘cidade santa’: povoados formados por sertanejos que buscavam uma nova vida a partir dos ensinamentos de ‘São João Maria’ e José Maria”.²⁶⁹ Esses povoados eram também designados de **redutos**, dentre os quais Ramón Sovierzoski aponta os de Caraguatá, Santa Maria, Tamanduá e Taquarussú.²⁷⁰

Na voz dos líderes religiosos, a linguagem simbólica foi responsável também pela

²⁶⁸ GALLO. *O Contestado*, p. 84-85, 115.

²⁶⁹ MACHADO. A guerra de *peludos e pelados*, p. 71. Sobre esse tópico, veja-se também AURAS. Guerra do Contestado, p. 161-162, que mantém uma postura semelhante à de Gallo.

²⁷⁰ SOVIERZOSKI. Guerra do contestado, p. 2.

manutenção das populações das “cidades santas”, o que se deu por meio da instituição de uma irmandade entre os caboclos. Aqui, podemos compreender como a linguagem simbólica atuou na produção de um imaginário cujo conteúdo associava o desejo por melhores condições de vida a elementos religiosos. Como salienta Ivone Gallo:

A cultura sertaneja, impregnada de conteúdos religiosos, representaria uma resposta capaz de questionar as estruturas coronelistas e, ao mesmo tempo, uma solução de ‘reencantamento’ do mundo, isto é, de recriação do mundo. Se a religião, antes da guerra, teria servido para a manutenção do *status quo*, no momento da crise articularia o discurso da liberdade.

Na organização das populações sertanejas nos redutos, muito influenciou a apropriação das visões do *Apocalipse*. Ivone Gallo ressalta que o texto bíblico “expressa o pensamento em imagens, misturando a realidade à fantasia”, destacando ainda que o *Apocalipse* possui “uma linguagem que seduz pela profusão de imagens”.²⁷¹ Cientes de que a grande maioria, senão a totalidade, dos caboclos eram analfabetos,²⁷² acreditamos que o uso da linguagem conceitual por parte dos líderes dos sertanejos – e, estamos nos focando mais nos monges –²⁷³ seria ineficaz diante do propósito de manter a coesão dos povoados no combate às injustiças sociais que estavam sendo atribuídas à instituição da República. Das lições tomadas a Marilena Chauí, apreendemos que a linguagem conceitual visa a persuadir e convencer por intermédio de argumentos, raciocínios e provas, operando “por desconstrução analítica e reconstrução sintética dos objetos, fazendo com que acompanhem cada passo da análise e da síntese”. Em contraposição, “a linguagem simbólica leva-nos para dentro dela, arrasta-nos para seu interior pela força de seu sentido, de suas evocações, de sua beleza, de

²⁷¹ GALLO. *O Contestado*, p. 13-14, 49-50.

²⁷² AURAS. *Guerra do Contestado*, p. 169.

²⁷³ Este tópico guarda relações com a questão da alfabetização dos líderes “rebeldes” do Contestado. Sabe-se que o monge João Maria d’Agostinis “possuía, dizem, um considerável conhecimento dos textos bíblicos, ou, então, uma maneira pessoal de interpretação da palavra revelada”; José Maria “sabia ler e escrever, anotava em um caderno as propriedades das ervas da região e costumava receitar”; João Maria defendia “sua visão de fim de mundo afirmando que estava em sua Bíblia”, o que nos leva a supor que era leitor da Escritura. Maria Rosa era analfabeta. Quanto aos demais líderes do Contestado – Francisco Alonso de Souza, Eusébio Ferreira dos Santos, Manoel, Teodora, entre outros –, não possuímos informações que lhes confirmem a condição ou não de alfabetizados, apesar da considerável bibliografia consultada. AURAS. *Guerra do Contestado*, p. 86; GALLO. *O Contestado*, p. 71, 84; MACHADO. *Lideranças do Contestado*, p. 170; QUEIROZ. *Messianismo e conflito social*, p. 151.

seu apelo emotivo e afetivo”, caracterizando também por privilegiar a imaginação e a memória, dizer-nos “como as coisas ou os homens poderiam ter sido ou poderão ser, voltando-se para um possível passado ou para um possível futuro”. Em suma, a “linguagem simbólica fascina e seduz; a linguagem conceitual [das ciências, da filosofia] exige o trabalho lento do pensamento”.²⁷⁴

Assim, enfatizamos que, diante do analfabetismo dos sertanejos, parece-nos evidente que, se os monges – que eram alfabetizados – tivessem empregado a linguagem conceitual em seus discursos, muito dificilmente exerceriam alguma influência junto às populações dos redutos. Desse modo, a linguagem simbólica mostrou-se mais adequada à difusão dos conteúdos do *Apocalipse* aos sertanejos. A apropriação dos relatos do apóstolo João pelos sertanejos ocorreu em decorrência da associação dos sofrimentos por que passaram os cristãos que viviam na época da escritura do livro bíblico com as vicissitudes atravessadas pelos caboclos.

O que vimos tentando demonstrar – e acreditamos que não seria possível sem essas explicações – é que a presença da linguagem simbólica no discurso dos três monges influenciou de modo decisivo na formação e na resistência dos redutos dos “rebeldes”, ou seja, dos indivíduos marginalizados pela opressão causada pelos avanços da ordem capitalista. Disso resultou um conflito histórico que durou quatro anos (1912-1916). Embora conheçamos a História como a disciplina que se incumbe de narrar os fatos da humanidade e que, portanto, se vale da linguagem conceitual a fim de “evitar” – como as demais ciências – “a analogia e a metáfora, esforçando-se para dar às palavras um sentido direto e não figurado ou figurativo”, ainda assim, esta – a História –, possui um caráter conotativo, não possuindo, todavia, a “natureza imaginativa ou imagética”,²⁷⁵ componente da arte literária. Em se tratando da

²⁷⁴ CHAUI. *Convite à filosofia*, p. 149-150.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 149.

Guerra do Contestado, a linguagem simbólica que, por meio dos discursos dos monges, influenciou na excitação do ânimo dos sertanejos para a luta armada, relaciona-se à formação do mito João Maria e aos símbolos encontrados na narrativa mítica do *Apocalipse*. Até mesmo a morte do último monge – José Maria – ocorrida em 1912,²⁷⁶ não abalou ou desfez o pensamento dos sertanejos quanto às crenças pautadas na perspectiva milenarista-messiânica presente no *Apocalipse*, a saber, o regresso de João Maria dar-se-ia como o Messias que estabeleceria um milênio de paz, justiça e prosperidade para todos os sertanejos.

É importante se notar que, com a morte dos três monges, a pregação apocalíptica que condenava a ordem política vigente “e preparava a consciência do homem interiorano para a inevitabilidade e a naturalidade do ‘dia final’ (a guerra), entendido como um recomeço necessário à instalação aqui na terra da ‘lei de Deus’, a monarquia”,²⁷⁷ não cessou, assim como não desapareceu a linguagem simbólica a ela circunscrita. Na pessoa dos demais líderes, a figura do monge – ora João Maria ora José Maria e, às vezes, de ambos –²⁷⁸ era evocada na e para a manutenção do movimento rebelde. Por meio das **formas**, todos os sertanejos reuniam-se em torno do líder e seus auxiliares mais próximos a fim de receberem as instruções do dia e rezarem.²⁷⁹ Nessas reuniões, os dirigentes dos povoados impunham sua autoridade dizendo-se portadores de mensagens dos monges. Apesar desse argumento, não raro, ocultar quem realmente estava por detrás do comando, a saber, os anciãos que compunham o conselho formado para “selecionar” as ordens que o monge transmitia a cada

²⁷⁶AURAS. *Guerra do Contestado*, p. 69.

²⁷⁷*Ibidem*, p. 161.

²⁷⁸No poema “VI – José Maria”, vê-se que o eu-lírico evoca a ambos os monges: “Morreu combatendo em Irani, / Um velho propalou a notícia: / - Ressuscitará José Maria,” “Voltará com São João Maria”.

²⁷⁹MACHADO. *Lideranças do Contestado*, p. 184. No ensaio de pesquisa “A guerra de *peludos e pelados*”, esse mesmo historiador destaca que no reduto de Taquaruçu, as rezas eram específicas para o monge-curandeiro: “A população ficava perfilada na praça central para rezar, dar ‘vivas’ a **José Maria**, à liberdade e à monarquia”. MACHADO. *A guerra de peludos e pelados*, p. 71, (negrito nosso).

líder – como o historiador Paulo Machado verificou ter ocorrido no reduto de Taquaruçu –,²⁸⁰ a difusão da mensagem apocalíptica foi perpetuada.

Desse modo, com exceção de Ramón Sovierzoski, autor do artigo “Guerra do contestado”, os demais historiadores que consultamos nos fornecem subsídios para afirmar que, do princípio ao fim, o movimento rebelde do Contestado foi influenciado, dentre outros fatores, principalmente pelo apelo emotivo e afetivo da linguagem simbólica, esta inserida nos discursos dos comandantes. No começo, esta linguagem repousava nas pregações apocalípticas dos três monges; ao término do conflito, estando os sertanejos cercados pelos militares, o último líder, Adeodato, ainda se esforçava por manter os caboclos unidos invocando a figura do monge João Maria e seus ensinamentos.²⁸¹

Semelhantemente ao discurso histórico que abarca o problema do Contestado, em *Caraguatá* (1996), a linguagem simbólica se faz presente em toda a obra. Como já vimos nos estudos de Marilena Chauí, a linguagem simbólica é intrínseca à poesia e ao mito, caracterizando-se por realizar-se como imaginação e por sua força evocativa, emotiva e afetiva.²⁸² Aliás, são por essas mesmas razões que nos textos poéticos de *Caraguatá* (1996) reparamos a coexistência dos gêneros lírico, épico e dramático, a exemplo do que se observa no poema “VIII – Maria Rosa”:

Naquele quarto escuro
Vive Maria Rosa,
A sensitiva,
Ave ferida
E solitária.

²⁸⁰ “Só depois de passar por este conselho as ordens de José Maria eram transmitidas, durante as *formas*, para a coletividade . [...] Esta prática mantinha, claramente, a direção do reduto nas mãos dos velhos que compunham o conselho.” Um exemplo específico diz respeito às lideranças de Teodora, Manoel e Joaquim, que “não estavam apenas apoiadas em suas anunciadas capacidades mediúnicas e sagradas. O poder destes jovens era respeitado principalmente porque sua autoridade era bancada pelo patriarca Eusébio Ferreira dos Santos”. MACHADO. *Lideranças do Contestado*, p. 218, 220.

²⁸¹ Veja-se, por exemplo, AURAS. *Guerra do Contestado*, p. 162-167. É preciso acrescentar, todavia, que a autoridade exercida por Adeodato não provinha apenas da invocação da figura do monge, mas também da férrea disciplina imputada ao grupo, principalmente aos que roubavam a alimentação racionada ou aos que deserjavam.

²⁸² CHAUI. *Convite à filosofia*, p. 149-150.

Quando menina,
 Diante do altar enfeitado
 De papéis coloridos,
 Velas
 E estampas,
 Teve o primeiro transe,
 Os olhos vidrados,
 A voz rouca
 Do espírito José Maria.

Prosseguiram os sonhos,
 As visões:
 Ora São Jorge
 Combatendo o dragão,
 Ora lanças,
 Espadas,
 Fuzis,
 Canhões.

Moça,
 Tomou o vértice do comando,
 Do alto de sua glória,
 No seu vestido branco,
 Enfeitado de fitas azuis,
 De penas de pássaros em profusão,
 Carregava a bandeira com a cruz verde
 Na frente da procissão.

[...]

Um dia apareceu Mattos Costa,
 O capitão,
 Bravo, leal,
 Tão culto...
 Os olhos de Maria Rosa
 Brilharam num clarão:
 Havia luz,
 Havia fogo,
 Salvação!
 Rubra de amor,
 Maria Rosa.

Desembarcando na Estação São João,
 À beira do trilho,
 Mattos Costa foi morto a facão,
 Estancou o fio da esperança
 Que nascia em seu coração,
 Desde então,
 Maria Rosa,
 A sensitiva,
 Ave ferida
 E solitária
 Vive naquele quarto escuro.²⁸³

Em “VIII – Maria Rosa”, o gênero discursivo épico evidencia-se por meio da evo-

²⁸³NAVEIRA. *Caraguatá*, p. 33-35.

cação de uma personalidade histórica, a saber, Maria Rosa, uma das líderes dos rebeldes do Contestado.²⁸⁴ A voz poética narra a trajetória de Maria Rosa situando os principais acontecimentos relativos ao início e ao término do seu período de liderança à frente dos revoltosos, relatando, também, o amor de Rosa pelo capitão Mattos Costa. “Poesia lírica e amor caminham juntos”, já o salientou Massaud Moisés.²⁸⁵ O lirismo diz respeito às emoções, recordações e sentimentos, e não é exclusivo dos poemas, uma vez que também pode ser encontrado “em conversas informais, nos diálogos dos namorados, ou nas narrativas.”²⁸⁶

Nas últimas estrofes, as passagens líricas são acrescidas de qualidades dramáticas, isto em virtude do falecimento de Mattos Costa: “Um dia apareceu Mattos Costa, / O capitão, / Bravo, leal, / Tão culto... / Os olhos de Maria Rosa / Brilharam num clarão:” “Rubra de amor, / Maria Rosa”, “À beira do trilho, / Mattos Costa foi morto a facção”, “Desde então, / Maria Rosa, / A sensitiva, / Ave ferida / E solitária / Vive naquele quarto escuro.”

Acreditamos que a análise das qualidades dramáticas do texto naveiriano pode ser enriquecida se levarmos em conta as explanações de Graça Paulino, Ivete Walty e Vera Casa Nova. “O drama aponta para os enigmas, para o destino das vidas humanas. Por isso, talvez seja o gênero preferido pela cultura de massa.” As autoras também salientam ser “no jogo dramático que se move o conflito, o entrechoque de emoções, as questões ligadas ao destino”, razão pela qual é possível a migração do drama para o texto teatral e vice-versa, “coisa que a televisão costuma fazer com frequência.”²⁸⁷

²⁸⁴ Apenas a título de informação, esclarecemos ao leitor que, aos quinze anos, Maria Rosa chefiava o reduto de Caraguatá. Montando cavalo branco e vestindo-se na mesma cor, era uma comandante de pulso firme. “Sob suas ordens, uma grande coluna do exército, reforçada pela polícia catarinense, foi derrotada na entrada do povoado em março de 1914.” MACHADO. A guerra de *peludos* e *pelados*, p. 72. O vestido branco de Maria Rosa era “enfeitado de fitas azuis e verdes e de penas de pássaros, de todos os matizes, em profusão. Era ela quem nas procissões marchava à frente, carregando uma grande bandeira com a cruz verde.” QUEIROZ. *Messianismo e conflito social*, p. 151. Veja-se também as explanações de SERPA. *A guerra do Contestado (1912-1916)*, p. 48-53. A bravura dessa comandante inspirou a tela “Maria Rosa (Alegoria-Contestado)”, de Zumblick, que estampa a capa de *Caraguatá* (1996). Na verdade, há uma relação entre o título da obra naveiriana e Maria Rosa na capa, visto que esta era líder do reduto de Caraguatá.

²⁸⁵ LÍRICA. In: MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, p. 263.

²⁸⁶ PAULINO; WALTY; CASA NOVA. A questão dos gêneros literários, p. 45-47.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 49-50.

Baseando-se nestas declarações, cremos que a força da linguagem dramática presente em *Caraguatá* (1996) influenciou na conversão desta coletânea para a linguagem cinematográfica. Na produção do curta-metragem *Cobrindo o céu de sombra*, dirigido por Célio Grandes e com a presença da atriz Cristiane Triceri no elenco, os textos poéticos sequer sofreram um processo de adaptação. Assevera Chisini que os tais (os poemas de *Caraguatá*, de 1996) foram transformados nos roteiros do curta-metragem. O filme foi laureado com o prêmio “Apolo Taborda França”, sendo que o seu lançamento para o público ocorreu em 22 de agosto de 1997, durante o “8º. Festival Internacional de Curtas de São Paulo”.²⁸⁸

Na composição “VIII – Maria Rosa”, nota-se uma característica que é recorrente na produção literária naveiriana. A poesia de Naveira, mesmo sendo sintética, torna-se narrativa, apesar de estar disposta em versos, e isto decorre do fato da escritora escolher tão bem as palavras que leva o leitor a perceber a epicidade que subjaz dentro dos versos dela. Ao que nos parece, esse é um grande mérito da poética naveiriana e também serve-nos para reforçar o que vimos propondo como sendo a vertente didática na obra de Naveira.

A vertente didática não faz parte apenas dessa coletânea, pois caracteriza a maneira da artista sul-mato-grossense compor, conforme assinalou Josenia Chisini num manuscrito presente na primeira página da obra *Fiandeira* (1992), de propriedade da estudiosa, que citaremos abaixo com a licença obtida:

Raquel faz poesia ensinando. São passeios por eventos **míticos**, hagiológicos, **históricos** é a própria natureza que se envolve com a essência humanística. Cada espaço micro-poético faz um diálogo com o mundo. O encanto rítmico contracena por construções, discursivas de uma linguagem fundada, raspada no palimpsesto do cosmos. A vida poética de Raquel faz-se de encontros lúdicos – entre o amor e a necessidade de colocar a mensagem, no toque transcendental da religiosidade - A sacralização é tecida nos teares dos cujos versos, são palavras inspiradas pela própria insustentável beleza do ser. **A poesia torna-se narrativa, compondo-se em pequenos, micro-relatos, os quais, entredialogam com as epígrafes de cada apresentação versificadora.** Essa sutileza alcança uma marca da grande poeta demiurga e recriadora de ilusões – Raquel Naveira. (*sic*)²⁸⁹

²⁸⁸ CHISINI. Intercâmbios e multimídia nas comunicações de Raquel Naveira, p. 224.

²⁸⁹ CHISINI. Veja-se “Adendos”, (negrito nosso).

As reflexões até aqui desenvolvidas nos ajudam a concluir que o estudo das relações entre a Literatura, a História e o mito na obra *Caraguatá* (1996) nos encaminha para a percepção das vertentes históricas, regionais e culturais no texto literário naveiriano. Assim, a História da Campanha do Contestado, em todos os seus aspectos, relaciona-se à cultura dos sertanejos, impregnada de conteúdos religiosos pautados na perspectiva milenarista-messiânica apropriada, em grande parte, da narrativa mítica do *Apocalipse*. O local do conflito, uma região disputada pelos Estados do Paraná e de Santa Catarina, acentua o caráter regional da coletânea naveiriana, inspirada nesses eventos.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob os ângulos analíticos de nossa exposição, pudemos verificar que, de um modo geral, a arte literária de Raquel Naveira tem na memória e na infância um primoroso centro irradiador de matéria-prima. Submetido às potencialidades do imaginário artístico, esse material converteu-se, dentre outras obras, em *Sob os cedros do Senhor* (1994), coletânea que versifica a imigração dos povos árabes e armênios em Mato Grosso do Sul, e em *Guerra entre irmãos* (1997), no qual vimos que a intimidade da escritora comparece, não como um repasse direto, mas como poesia confessional.

Verificamos que a análise do *corpus* literário do primeiro e do terceiro capítulos nos ajuda a evidenciar a importância da cidade de Campo Grande na trajetória intelectual e artística naveiriana. No primeiro capítulo, constatamos que a inter-relação entre a vida e a obra da escritora se denota pela intenção com que compõe seus poemas, e o seu papel ativo na militância cultural, em prol da preservação do patrimônio histórico-cultural campo-grandense. A intenção, diga-se de passagem, permeia quase, senão toda, a poética de Naveira. Quanto ao terceiro capítulo, este sinaliza os primórdios da capital sul-mato-grossense, desde a sua composição étnica até a origem do comércio, motivada pela bravura dos imigrantes.

O diálogo da Literatura, da História e do mito, estudado no quinto capítulo, demonstrou que a linguagem simbólica que permeia a obra *Caraguatá* (1996) é inerente tanto à poesia como ao mito, e deve ser levada em conta no trabalho do historiador que pretenda focar com êxito os contextos da Guerra do Contestado. Nessa obra literária, a vertente didática, apoiada sobre o lirismo sintético, confere aos textos poéticos a possibilidade de serem lidos sob a perspectiva do valor estético e como uma forma de conhecimento, observação esta que pode ser estendida ao modo de Naveira compor suas demais obras poéticas. Já no capítulo “As culturas religiosas e a poesia confessional na recriação do

sagrado”, apreendemos a importância das culturas cristã e judaica no trabalho literário naveiriano, assim como verificamos os aspectos pessoais de Naveira que se convertem em arte literária, mais especificamente, na poesia confessional.

De um modo geral, em todas as etapas dessa pesquisa, presenciamos a presença das vertentes histórico-regionais-culturais na poética da artista campo-grandense, seja partindo do regionalismo ou da poesia confessional, seja partindo das guerras ou das imigrações, ou, ainda, partindo da memória e da infância de Naveira, ou melhor, nesse último caso, ao tentar evidenciar a relação entre a vida e a obra da escritora. Denota-se, assim, o caráter dialógico que a obra de Naveira mantém com o *locus* de enunciação e com os contextos socioculturais que serviram de base para o seu surgimento.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – DA AUTORA

NAVEIRA, Raquel. Primeiro remo: *Raquel Naveira*. In: NAVEIRA, Raquel; TORCHI, Christiano; PRADO, Emerson; HIGA, Evandro. *Sonhos a quatro remos*: Raquel Naveira, Christiano Torchi, Emerson Prado, Evandro Higa. Campo Grande, MS: [s. n.], 1981. p. 7-30, 106 p.

NAVEIRA, Raquel. *Via sacra*. Campo Grande, MS: Gráfica Sergraph, 1989. 180 p.

NAVEIRA, Raquel. *Fonte luminosa*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990. 77 p.

NAVEIRA, Raquel. *Nunca-te-vi*: poesia. São Paulo: Estação Liberdade, 1991. 76 p.

NAVEIRA, Raquel. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. 95 p.

NAVEIRA, Raquel. *Sob os cedros do Senhor*: poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul. São Paulo: João Scortecci Editora, 1994. 101 p.

NAVEIRA, Raquel. *Canção dos mistérios*. São Paulo: Paulus, 1994. 55 p.

NAVEIRA, Raquel. *Abadia*: poemas. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 100 p. (Poesia).

NAVEIRA, Raquel. *Maria Madalena*: uma quase biografia. Aparecida, SP: Ed. Santuário, 1995. 55 p.

NAVEIRA, Raquel. *Mulher samaritana*: uma quase biografia. Aparecida, SP: Ed. Santuário, 1995. 55 p.

NAVEIRA, Raquel. *Caraguatá*: poemas inspirados na Guerra do Contestado. Campo Grande, MS: Gráfica Ruy Barbosa, 1996. 77 p.

NAVEIRA, Raquel. *O arado e a estrela*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 1996. 179 p.

NAVEIRA, Raquel. *Pele de jambo*. Belo Horizonte: RHJ, 1996. 52 p. (Coleção RHJovem, 5).

NAVEIRA, Raquel. *Guerra entre irmãos*: poemas inspirados na Guerra do Paraguai. 2. ed. Campo Grande, MS: Gráfica Ruy Barbosa, 1997. 71 p.

NAVEIRA, Raquel. *Rute e a sogra Noemi*: uma novela lírico-bíblica. Aparecida, SP: Ed. Santuário, 1997. 47 p.

NAVEIRA, Raquel. *Intimidades transvistas*. São Paulo: Escrituras, 1997.

NAVEIRA, Raquel. *Casa de tecla*. São Paulo: Escrituras, 1998.

NAVEIRA, Raquel. *Senhora*. São Paulo: Escrituras, 1999.

NAVEIRA, Raquel. *Stella Maia e outros poemas*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2001. 113 p.

NAVEIRA, Raquel. *Maria Egípcíaca*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2002. 103 p.

NAVEIRA, Raquel. *Casa e castelo: uma reunião dos livros Casa de Tecla e Senhora*. São Paulo: Escrituras, 2002. 191 p.

NAVEIRA, Raquel. *Tecelã de tramas: ensaios sobre interdisciplinaridade*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2004. 148 p.

II – SOBRE RAQUEL NAVEIRA

BETTO, Frei. Hino de arte e loucura. In: NAVEIRA, Raquel. *Casa de tecla*. São Paulo: Escrituras, 1998.

CAMPESTRINI, H. Entrevistando Raquel Naveira - I. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 25-26 mar. 1995. Caderno B, Suplemento Cultural, p. 4.

CASTRO, Arassuy Gomes de. O misticismo de Raquel. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 05-06 jul. 1997. Caderno B, Suplemento Cultural, p. 4.

CHISINI, Josenia Marisa. A difusão do trabalho literário de Raquel Naveira. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Ciclos de literatura comparada*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2000. p. 23-40. 240 p. (Fontes Novas. Ciências Humanas).

CHISINI, Josenia Marisa. Raquel Naveira: a fiandeira de textos poéticos. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no Pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande, MS: Ed. UCDB; Ed. Letra Livre, 2004. p. 173-187. 232 p.

CHISINI, Josenia Marisa. Prefácio. In: NAVEIRA, Raquel. *Stella Maia e outros poemas*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2001. p. 7-9. 113 p.

CHISINI, Josenia Marisa. Raquel Naveira: a fiandeira de textos. In: NAVEIRA, Raquel. *Stella Maia e outros poemas*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2001. p. 13-40. 113 p.

CHISINI, Josenia Marisa. Intercâmbios e multimídia nas comunicações de Raquel Naveira. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Coord.). *Divergências e convergências em literatura comparada*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004. p. 221-229. 264 p.

Curriculum Vitae de Raquel Naveira. 2004. 10 p.

DORSA, Arlinda Cantero. *As marcas do regionalismo na poesia de Raquel Naveira*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2001. 122 p.

ESCRITORA participa de projeto da ASL. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 31 mai. 2003. Caderno B, Canal Zap, p. 4.

GOMES, Otávio Gonçalves. *A poesia de Mato Grosso do Sul*. [S.l.]: Gráfica Resenha Tributária, 1982. 207 p.

MEGGIOLARO, Márcia. Poesia de guerra. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS. Campo Grande, MS: Sergraph, n. 4, dez. 1993. p. 18-20. 88 p.

NAVEIRA, Raquel. Entrevista de Raquel Naveira a José Afrânio Moreira Duarte, para o Jornal Diário da Tarde, de Belo Horizonte. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, [s. d.]. Caderno B, Suplemento Cultural, p. 7.

NÊUMANNE, José. Cânticos da carne e mantos do espírito. In: NAVEIRA, Raquel. *O arado e a estrela*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 1996. p. 9-13. 179 p.

MOISÉS, Carlos Felipe. Prefácio. In: NAVEIRA, Raquel. *Casa e castelo: uma reunião dos livros Casa de Tecla e Senhora*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 7-10. 191 p.

PIRES, Enilda. “Mulher samaritana”, a musa cristã de Raquel Naveira. In: NAVEIRA, Raquel. *Mulher samaritana: uma quase biografia*. Aparecida, SP: Ed. Santuário, 1995. p. 7-12. 55 p.

RAMALHO, Christina. A reintegração histórica através do lirismo sintético – Raquel Naveira. In: _____. *Elas escrevem o épico*. (Pref. de Simone Caputo Gomes). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005. p. 141-150. 188 p.

ROSA, Maria da Glória Sá. A poesia como resgate da história – a propósito do livro *Sob os cedros do Senhor* de Raquel Naveira. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 23-24 jul. 1994. Caderno B, Suplemento Cultural, p. 5.

SAVARY, Olga. Prefácio. In: NAVEIRA, Raquel. *Abadia: poemas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 9-12. 100 p. (Poesia).

SILVA, Deonísio da. Prefácio. In: NAVEIRA, Raquel. *Sob os cedros do Senhor*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1994. p. 5-6. 101 p.

III – GERAL

ACULTURAÇÃO. In: BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 11. ed. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1986. p. 46. 1263 p.

AGUIAR, Flávio. Ressonâncias da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 273-280. 293 p. Título original: *The great Code: the Bible and literature*.

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. Mito literário e mito religioso. In: RDC: Revista de Divulgação Cultural. Blumenau: Ed. FURB, n. 86, maio/ago. 2005. p. 41-49. 120 p.

ALTER, Robert. As características da antiga poesia hebraica. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 653-666. 725 p. Título original: *The literary guide to the Bible*. (Coleção Prismas).

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. Glossário de termos bíblicos e literários. In: _____ (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 713-718. 725 p. Título original: *The literary guide to the Bible*. (Coleção Prismas).

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. Introdução geral. In: _____ (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 11-19. 725 p. Título original: *The literary guide to the Bible*. (Coleção Prismas).

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1987. 535 p. (Obras Completas de Mário de Andrade; 2).

ARBEX JR., José. Uma prosa (inérita) com Carlos Drummond de Andrade. In: CAROS AMIGOS, São Paulo: Ed. Casa Amarela, n. 29, ago. 1999. p. 12-15. 38 p.

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. Introdução. In: ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de; MARAGNO, Gogliardo Vieira; COSTA, Mário Sérgio Sobral (Orgs.). *Arquitetura em Campo Grande*. Campo Grande, MS: Ed. UNIDERP, 1999. p. 9-25. 261 p.

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. *Campo Grande: arquitetura e urbanismo da década de 30*. Campo Grande, MS: Ed. UNIDERP, 2000. p. 17-39. 44 p.

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. Frederico João Urllass – o primeiro arquiteto de Campo Grande. In: _____. *Pioneiros da arquitetura e da construção em Campo Grande*. Campo Grande, MS: Ed. UNIDERP, 2002.

AURAS, Marli. *Guerra do Contestado: a organização da Irmandade Cabocla*. 4. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001. 204 p.

AUTOBIOGRAFIA. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 46-47. 520 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BETTO, Frei. Bíblia, o livro dos livros. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 8 jan. 2003. Caderno A, Artigos, p. 6.

BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. Tradução de João Ferreira de Almeida. A. T. *Gênesis*. caps. 29-30, *Salmos*. cap. 113; N. T. *Lucas*. caps. 15, 21. Ed. rev. e atual. São Paulo: Ed. Cultura Cristã; Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999. p. 50-52, 698, 1207-1208, 1217. 1728 p. Título original: *New Geneva Study Bible*.

BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e atual. São Paulo: Ed. Cultura Cristã; Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999. Notas teológicas: A ceia do Senhor, Os sacramentos; Nota introdutória: O livro de Salmos; Nota de estudo (em rodapé); Introdução à poesia hebraica. p. 612-615, 1139, 1144, 1360. 1728 p. Título original: *New Geneva Study Bible*.

BÍBLIA SHEDD. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997. Nota de estudo (em rodapé). p. 672. 1953 p.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 11-36. 220 p.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. O trabalho com a literatura: memórias e histórias. In: *Caderno Cedes*. Relações de ensino: análises na perspectiva histórico-cultural. Campinas: Ed. UNICAMP, n. 50, abr. 2000, p. 84-101.

CABALLÉ, Anna. Usos y abusos de la literatura en primera persona. In: _____. *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica em lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995. p. 15-78. 244 p.

CADEMARTORI, Lígia. Realismo. In: _____. *Períodos literários*. 8. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1997. cap. 8, p. 43-48. 79 p. (Princípios, 21).

CALHEIROS, Américo. Um corredor cultural em Campo Grande. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 27 ago. 2005. Caderno B, Suplemento Cultural, p. 7.

Campo Grande - 100 anos de construção. Campo Grande, MS: Matriz Editora, 1999. 420 p.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 11. ed. São Paulo: Difel, 1982.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. cap. 4, p. 85-102. 230 p. (Coleção Ensaio, 3).

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. cap. 1, p. 1-9. 230 p. (Coleção Ensaio, 3).

CARVALHAL, Tania Franco. A Literatura Comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. *Literatura Comparada: ensaios*. Salvador: Ed. UFBA, 1996. p. 11-18.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. p. 69-87. 264 p.

CARVALHAL, Tania Franco. O reforço teórico. In: _____. *Literatura Comparada*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. Ática, 2003. cap. 4, p. 45-74. 94 p. (Princípios, 58).

CASAROTTO, Abele Marcos. *O Contestado e os estilhaços da bala: Literatura, História e cinema*. 2003. 300 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. Estudos literários X estudos culturais. In: _____. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 138-154. 188 p.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

CHIAPPINI, Ligia. Relações entre história e literatura no contexto das humanidades hoje: perplexidades. In: Simpósio Nacional da ANPUH, 20, 1999, Florianópolis. *Anais...* São Paulo: Humanitas/FFCH/USP: ANPUH, 1999. p. 805-817.

CHINZARIAN, Muxeque. Armênios. In: *Campo Grande - 100 anos de construção*. Campo Grande: Matriz Editora, 1999. p. 327-329. 420 p.

CHOURAQUI, André. As raízes do céu. In: _____. *Os homens da Bíblia*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1990. p. 205-254. 341 p. Título original: *La vie quotidienne des hommes de la Bible*. (Coleção A vida cotidiana).

COLEMAN, William L. Agricultura e pecuária. In: _____. *Manual dos tempos e costumes bíblicos*. Tradução de Myrian Talitha Lins. Belo Horizonte: Ed. Betânia, 1991. cap. 15, p. 174-216. 360 p. Título original: *Today's handbook of Bible times and customs*.

COLIN, Silvio. *Uma introdução à arquitetura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2000. 196 p.

COSTA, Celso. Evolução urbana. In: *Campo Grande - 100 anos de construção*. Campo Grande, MS: Matriz Editora, 1999. 420 p.

COUTO, Regina Maura Lopes. Arquitetura, meio ambiente e memória. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande – MS. Campo Grande, MS: Gibim, n. 9, 2003. p. 41-42. 64 p.

CRISTIANISMO. In: MATHER, George A.; NICHOLS, Larry A.; SCHMIDT, Alvin J. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*. Tradução de Josué Ribeiro. São Paulo: Ed. Vida, 2000, p. 108-109. 578 p. Título original: *Dictionary of cults, sects, religions and the occult*.

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999. cap. 3, p. 48-58. 140 p. Título original: *Literary theory*.

DINIZ, Lemuel de Faria. Elementos árcades no *Cântico dos Cânticos*. In: REVISTA RABISCOS DE PRIMEIRA: caderno dos alunos do curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, v. 3, n. 3, mar. 2003. p. 76-78. 91 p.

DORSA, Arlinda Cantero. As vertentes regionalistas na obra de Raquel Naveira. In: _____. *As marcas do regionalismo na poesia de Raquel Naveira*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2001. cap. 3, p. 67-114. 122 p.

DORSA, Arlinda Cantero. Raquel Naveira e a literatura sul-mato-grossense. In: _____. *As marcas do regionalismo na poesia de Raquel Naveira*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2001. cap. 2, p. 27-65. 122 p.

DUARTE, Eduardo de Assis. Ficção e história no regionalismo brasileiro. In: MISCELÂNEA: Revista de Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária, Literatura Comparada e Literaturas de Língua Portuguesa. Assis, SP: UNESP, v. 3, 1998. p. 45-51. 264 p.

ESPANHA. In: ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Melhoramentos, 1977. v. 8, p. 4119.

EUCARISTIA. In: BOYER, Orlando S. PEQUENA Enciclopédia Bíblica. 12. ed. São Paulo: Ed. Vida, 1987, p. 251.

FERRAZ, Salma. Introdução. In: _____. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003. p. 9-19. 234 p.

FICÇÃO. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 188. 520 p.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 6. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 230 p. (Coleção Aprender).

FRYE, Northrop. Introdução. In: _____. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 9-22. 293 p. Título original: *The great Code: the Bible and literature*.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. *O Contestado: o sonho do milênio igualitário*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999. 204 p. (Coleção Pesquisas).

GOLDSTEIN, Norma. Versos. In: _____. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2001. cap. 5, p. 34-38. 80 p. (Princípios, 6).

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ed. Ática, 1994. 69 p. (Princípios, 240).

GOMES, Ciro. Apresentação. In: SANDES, Noé Freire (Org.). *Memória e região*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Ed. UFG, 2002. p. 9. 211 p. (Coleção Centro-Oeste de Pesquisas, 11).

GONÇALVES, Aguinaldo José. Apresentação. In: REVISTA DE LETRAS DA UNESP, São Paulo: Ed. UNESP, v. 35, 1995. p. 9-11. 257 p.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 51-100. 434 p. Original inglês. (Coleção Humanitas).

HALL, Stuart. A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall, de Kuan-Hsing Chen. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 407-434. 434 p. Original inglês. (Coleção Humanitas).

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 199-218. 434 p. Original inglês. (Coleção Humanitas).

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 25-50. 434 p. Original inglês. (Coleção Humanitas).

HALLEY, Henry H. Cantares de Salomão. In: _____. *Manual bíblico: um comentário abreviado da Bíblia*. 4. ed. Tradução de David. A. de Mendonça. São Paulo: Vida Nova, 1994. p. 250-251. 766 p. Título original: *Halley's Bible handbook*.

HALLEY, Henry H. Salmos. In: _____. *Manual bíblico: um comentário abreviado da Bíblia*. 4. ed. Tradução de David. A. de Mendonça. São Paulo: Vida Nova, 1994. p. 226-243. 766 p. Título original: *Halley's Bible handbook*.

HAMA, Lia. Todas as crenças do mundo. In: REVISTA DAS RELIGIÕES. São Paulo: Ed. Abril, ago. 2004. p. 42-47. 82 p.

HOURANI, Albert Habib. A cultura das cortes e do povo. In: _____. *Uma história dos povos árabes*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. cap. 12, p. 198-216, 523 p.

HOURANI, Albert Habib. O mundo muçulmano árabe. In: _____. *Uma história dos povos árabes*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. cap. 5, p. 99-113, 523 p.

INTENÇÃO. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 240-242. 520 p.

JUDAÍSMO. In: MATHER, George A.; NICHOLS, Larry A.; SCHMIDT, Alvin J. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*. Tradução de Josué Ribeiro. São Paulo: Ed. Vida, 2000, p. 241. 578 p. Título original: *Dictionary of cults, sects, religions and the occult*.

KEMEL, Cecília. A Síria e o Líbano. In: _____. *Sírios e libaneses: aspectos da identidade árabe no sul do Brasil*. Santa Cruz do Sul: Ed. UNISC, 2000. p. 17-24. 104 p.

KEMEL, Cecília. Os núcleos de Porto Alegre. In: _____. *Sírios e libaneses: aspectos da identidade árabe no sul do Brasil*. Santa Cruz do Sul: Ed. UNISC, 2000. p. 37-74. 104 p.

KENSKI, Vani Moreira. Memória e ensino. In: *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, n. 90, ago. 1994. p. 45-51.

KERMODE, Frank. Introdução ao Novo Testamento. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.) *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 403-415. 725 p. Título original: *The literary guide to the Bible*. (Coleção Prismas).

KÜNG, Hans. Cristianismo. In: _____ . *Religiões do mundo: em busca dos pontos comuns*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Campinas, SP: Verus Editora, 2004. cap. VI, p. 212-249. 283 p. Título original: *Spurensuche: die Weltreligionen auf dem Weg*.

KÜNG, Hans. Religiões tribais. In: _____ . *Religiões do mundo: em busca dos pontos comuns*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Campinas, SP: Verus Editora, 2004. cap. I, p. 19-53. 283 p. Título original: *Spurensuche: die Weltreligionen auf dem Weg*.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. Identidade étnica e representação política: descendentes de sírios e libaneses no Parlamento brasileiro, 1945-1998. Notas sobre uma pesquisa em andamento. In: OLIVEIRA, Marco Aurélio Machado de. *Imigrantes em região de fronteira: condição infernal*. In: _____ (Org.). *Guerras e imigrações*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004. p. 169-188. 204 p.

LEITE, Mário Cezar Silva. Literatura, regionalismo e identidades: cartografia mato-grossense. In: _____ (Org.). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005. p. 219-254. 254 p.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: _____ . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1986. p. 49-87. 441 p.

MACHADO, Paulo Coelho. 14 de Julho. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande – MS. Campo Grande, MS: Gráfica e Editora Ruy Barbosa, n. 5, out. 1995. p. 14-19. 68 p.

LÍRICA. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 260-263. 520 p.

MACHADO, Eduardo O. O passado. In: *Campo Grande 2000*. Campo Grande: Sampaio Barros Editora, 2000. p. 12-31. 126 p.

MACHADO, Paulo Coelho. Pelas ruas de Campo Grande a av. Afonso Pena. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 24-25 dez. 1994. Caderno B, Suplemento Cultural, p. 5.

MACHADO, Paulo Coelho. Pensão Pimentel. In: _____. *Pelas ruas de Campo Grande: a grande avenida*. Brasília: Gráfica Brasília, 2000. p. 24-28.

MACHADO, Paulo Pinheiro. A guerra de *peludos* e *pelados*. In: REVISTA NOSSA HISTÓRIA. São Paulo: Ed. Vera Cruz, n. 10, ago. 2004. p. 70-74.

MACHADO, Paulo Pinheiro. *Lideranças do Contestado: a formação e a atuação das chefias caboclas (1912-1916)*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004. 397 p. (Coleção Várias Histórias; 17).

MACIEL, Sheila Dias. A sinceridade como ficção. In: REVISTA PAPÉIS: Revista de Letras da UFMS, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, v. 6, n. 11, jan./jun. 2002. p. 7-11. 63 p.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antônio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias (Orgs.). *Em diálogo: estudos literários e lingüísticos*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004. p. 75-91. 133 p.

MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tania Franco (Coord.) *Culturas, contextos e discursos: limiaries críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 58-67. 207 p.

MARTINS, Nelly. O sobradão da avenida. In: _____. *Duas vidas*. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1990. p. 37-39. 192 p.

McGINN, Bernard. Apocalipse (ou Revelação). In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 563-582. 725 p. Título original: *The literary guide to the Bible*. (Coleção Prismas).

McNAIR, S. E. Salmos. In: _____. *A Bíblia explicada*. 4. ed. [sem indicação do tradutor]. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 1983. p. 171-213. 507 p.

MEGGIOLARO, Márcia. Altounian. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS. Campo Grande, MS: Grafscreen, n. 3, dez. 1992. p. 25-26. 35 p.

MEGGIOLARO, Márcia. Palestinos. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS. Campo Grande, MS: Grafscreen, n. 3, dez. 1992. p. 19-21. 35 p.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Regionalismo: local da cultura/cultura local. In: SILVA, Denize Elena Garcia da; LARA, Gláucia Muniz Proença; MENEGAZZO, Maria Adélia (Orgs.). *Estudos de linguagem: inter-relações e perspectivas*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2003. p. 159-166.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Uma grande colagem de estilos, linguagens e temas. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS. Campo Grande, MS: Gibim, n. 10, 2004. p. 55-56. 64 p.

METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. *Dicionário da Bíblia*. Vol. I – As pessoas e os lugares. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

NAVEIRA, Raquel. Turismo e literatura. *Correio do Estado*, Campo Grande, MS, 15 set. 2001. Caderno B, Suplemento Cultural, p. 6.

NAVEIRA, Raquel. Bruxas. In: _____. *O arado e a estrela*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 1996. p. 73-76. 179 p.

NAVEIRA, Raquel. História. In: _____. *O arado e a estrela*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 1996. p. 48-52. 179 p.

NAVEIRA, Raquel. Jesus. In: _____. *O arado e a estrela*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 1996. p. 77-82. 179 p.

NAVEIRA, Raquel. Maria. In: _____. *O arado e a estrela*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 1996. p. 83-88. 179 p.

NAVEIRA, Raquel. Poesia e magistério. In: _____. *O arado e a estrela*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 1996. p. 173-179. 179 p.

NAVEIRA, Raquel. Fonte luminosa. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. p. 43-45. 95 p.

- NAVEIRA, Raquel. Impressões de viagem – II - Espanha. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. p. 79-81. 95 p.
- NAVEIRA, Raquel. Lydia Baís. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. p. 47-49. 95 p.
- NAVEIRA, Raquel. Nomes femininos. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. p. 7-9. 95 p.
- NAVEIRA, Raquel. Poesia sociológica. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. p. 39-41. 95 p.
- NAVEIRA, Raquel. Religião e poesia. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. p. 17-19. 95 p.
- NAVEIRA, Raquel. Semântica e poesia. In: _____. *Fiandeira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. 89-91 p. 95 p.
- NAVEIRA, Raquel. Guerra do Paraguai. In: _____. *Pele de jambo*. Belo Horizonte: RHJ, 1996. cap. 10. p. 21-25. 52 p. (Coleção RHJovem, 5).
- NAVEIRA, Raquel. Apresentação. In: _____. *Canção dos mistérios*. São Paulo: Paulus, 1994. p. 5-6. 55 p.
- NUNES, Heliane Prudente. Identidade e história do mundo árabe. In: SANDES, Noé Freire (Org.). *Memória e região*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Ed. UFG, 2002. p. 189-211. 211 p. (Coleção Centro-Oeste de Pesquisas, 11).
- OLIVEIRA, Bernardo. Sobre o confessional. In: REVISTA MATRAGA. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, v. 3, n. 4/5, jan./ago. 1988. p. 70-74. 122 p.
- OLIVEIRA, Marco Aurélio Machado de. Imigrantes em região de fronteira: condição infernal. In: _____ (Org.). *Guerras e imigrações*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004. p. 189-203. 204 p.
- OLIVEIRA, Raimundo F. de. O catolicismo romano. In: _____. *Heresiologia: discernindo entre a verdade e o erro*. 2. ed. Campinas: Escola de Educação Teológica das Assembléias de Deus, [1987]. p. 1-39. 207 p.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985. p. 11 *apud* CARVALHO, Vinícius Mariano de. Religião e literatura: algumas inter-relações possíveis. In: NUMEN: revista de estudos e pesquisa da religião. Juiz de Fora: Ed. UFJF, v. 4, n.1, 1º. Sem. 2001. p. 33-59. 177 p.
- PASSEIOS e atrações turísticas. In: *Lista telefônica: encontre & compre*. Cuiabá: Listel, n. 47, out. 2000. p. 3-16. 224 p.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CASA NOVA, Vera. A questão dos gêneros literários. In: PAULINO, Graça; WALTY, Ivete (Orgs.). *Teoria da literatura na escola: atualização para professores de I e II graus*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994. p. 37-53.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 37-50.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. In: Simpósio Nacional da ANPUH, 20, 1999, Florianópolis. *Anais...* São Paulo: Humanitas/FFCH/USP: ANPUH, 1999. p. 819-831.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FAPERJ, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social: a guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1977. 325 p. (Coleção Ensaio, 23).

RAQUEL. In: BOYER, Orlando S. PEQUENA Enciclopédia Bíblica. 12. ed. São Paulo: Ed. Vida, 1987, p. 527.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: _____ (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. cap. 1, p. 9-15.

REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS. Emigração – de como árabes e armênios se instalaram em Campo Grande. Campo Grande, MS: Grafscreen, n. 3, dez. 1992. 35 p.

ROSA, Maria da Glória Sá. A infância revestida na literatura. *Primeira Hora*, Campo Grande, MS, 29 nov. 2002. Hora Literária, p. 15.

SALEM, Jamal Mohamed. Palestinos. In: *Campo Grande - 100 anos de construção*. Campo Grande, MS: Matriz Editora, 1999. p. 345-347. 420 p.

SENHOR. In: BOYER, Orlando S. PEQUENA Enciclopédia Bíblica. 12. ed. São Paulo: Ed. Vida, 1987, p. 573.

SERPA, Élio. *A guerra do Contestado (1912-1916)*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999. 75 p. (Coleção Rebento).

SIGRIST, Marlei. Na rota da cultura popular sul-mato-grossense. In: _____. *Chão batido: a cultura popular de Mato Grosso do Sul: folclore, tradição*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2000. p. 33-44.

SILVA, Severino Pedro da. Figuras de linguagem. In: _____. *Homilética: o pregador e o sermão*. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 1992. cap. 8, p. 96-110. 112 p.

SOVIERZOSKI, Ramón. Guerra do contestado. *O Progresso*, Dourados, 02 ago. 2004. Caderno P1, Opinião, p. 2.

TEIXEIRA, Célia. Essa gente campo-grandense. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS. Campo Grande, MS: Gibim, n. 10, 2004. p. 3-14. 64 p.

TRAD, Fábio. Libaneses. In: *Campo Grande - 100 anos de construção*. Campo Grande, MS: Matriz Editora, 1999. p. 297-300. 420 p.

TRANSUBSTANCIACÃO. In: MATHER, George A.; NICHOLS, Larry A.; SCHMIDT, Alvin J. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*. Tradução de Josué Ribeiro. São Paulo: Ed. Vida, 2000, p. 469. 578 p. Título original: *Dictionary of cults, sects, religions and the occult*.

UM olhar de vida e morte. In: REVISTA VEJA. São Paulo: Ed. Abril, n. 11, 19 mar. 2003. p. 92-93.

VOS, Johannes G. Cantares de Salomão. In: BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. revista e corrigida. São Paulo: Ed. Vida, 1981. p. 758-759. 392 p.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Literatura e biografia. In: _____. *Teoria da literatura*. 2. ed. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, [1971]. cap. 7, p. 91-97. 388 p. Título original: *Theory of literature*. (Biblioteca Universitária, 2).

YONAMINE, Sérgio. A cidade da memória. In: REVISTA ARCA: Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande – MS. Campo Grande, MS: Gráfica e Editora Ruy Barbosa, n. 5, out. 1995. p. 10-11. 68 p.

9. ADENDOS

ENTREVISTA CONCEDIDA PELA ESCRITORA

RAQUEL NAVEIRA

DATA: 02 DE DEZEMBRO DE 2004

QUESTÕES PARA ENTREVISTA - RAQUEL NAVEIRA**ENTREVISTADOR: LEMUEL DE FARIA DINIZ****DATA: 02 DE DEZEMBRO DE 2004**

1) Sabe-se que a sua obra comporta temas regionais, históricos, místicos e meditações sobre o seu próprio fazer poético. Na obra *O arado e a estrela* (1996, p. 81) você disse que Jesus é a Poesia e que a Poesia é Jesus. Neste e nos demais livros em que você aborda os temas místicos, como você analisa a interpretação literária que você faz de Deus?

2) De alguma forma, pode-se dizer que nos livros *Canção dos mistérios* (1994), *Maria Madalena* (1995), *Mulher samaritana* (1995) e *Rute e a sogra Noemi* (1997), nos quais você faz recriações de eventos bíblicos, sua obra/escrita está a serviço da fé? Por quê?

3) Ainda sob essa ótica, você diria que sua obra pode ser considerada como sendo de formação espiritual?

4) Para você há alguma diferença entre poesia e prece?

5) Na sua concepção, a experiência religiosa e a experiência poética são uma coisa só?

6) Como você analisa a experiência religiosa e a experiência poética nesta época da globalização, da informática e da banalização dos sentimentos, ou seja, na pós-modernidade?

7) Até que ponto a *Bíblia* é importante na sua produção intelectual? E na sua vida pessoal?

8) Qual o seu conceito de poesia?

9) A poesia, ou melhor, a arte, não é *téchne*?

10) Como você escreve? Há um horário específico, algum ritual de preparação?

11) Você considera que sua poesia, além de moderna, é simbolista?

12) Você acha que as aulas de Ensino Religioso e de História estão sendo ministradas nas escolas da maneira mais apropriada? Você considera necessário realizar algumas alterações?

13) Gostaria que você comentasse o que você pesquisou no seu Mestrado (sabe-se que desse trabalho resultou a publicação da obra *Maria Egípcíaca*) e, atualmente, o que enfoca no seu Doutorado.

1) Jesus é o Alfa e o Ômega. O Princípio e o Fim. O Amor que move todas as coisas. A Poesia, a Metáfora, a Parábola, as Antíteses e paradoxos são gêneros e recursos literários para se dizer o indizível.

2) Tenho fé. Fé natural de que sou capaz de me expressar através da palavra. E fé sobrenatural de que aquilo que escrevo está impregnado de Magia. O sobrenatural é o natural enriquecido.

3) A formação espiritual nasce, primeiramente, de uma tendência e, depois, de uma decisão de nortear a vida no caminho do Bem e do Belo. A partir desse ponto, busca-se a Deus e a si mesmo na oração e nas leituras de livros piedosos e cristãos e sobre os grandes temas filosóficos universais.

4) A prosa e a poesia vêm de um estado de elevação espiritual. Ambas podem causar êxtase e exaltação. São pensamentos emocionados. No caso da poesia, há a técnica, o trabalho artístico da palavra, o ofício artesanal.

5) As duas são a busca da essência das coisas, da revelação do real e do oculto. A experiência poética engendra-se no cerne da palavra, do Verbo. As duas culminam em lágrimas.

6) Nesta época de caos e fragmentos, é preciso encontrar brechas para o silêncio, o louvor, a meditação, o encontro com a natureza, a aceitação dos limites e das falhas, o perdão, a limpeza espiritual, o cultivo das virtudes e da sabedoria. Ser amigo de Algo Superior e Bom.

7) Totalmente. A Bíblia é meu oráculo, ponto de partida para a meditação e comunicação com o Alto. Literariamente, é belíssima, inspiradora, sublime.

8) Poesia é indefinível. É uma soma: $\text{Palavra (idioma)} + \text{Razão} + \text{Emoção} + \text{Magia}$.

9) A poesia exige talento, arte, técnica, domínio do ofício. A técnica não limita, ao contrário, liberta.

10) Sou diurna. Levanto muito cedo. Oro. Organizo o dia-a-dia. Preparo-me com silêncio e solidão, tanto quanto possível. Vigio para que o cotidiano não me engula. Escrever exige disciplina monástica.

11) Sou uma voz contemporânea, entrecortada de influências. Mexo com símbolos, sonhos, imagens oníricas. Sou antena do inconsciente coletivo.

12) Literatura e História deveriam ser estudadas de forma interdisciplinar, para o aluno compreender as circunstâncias históricas dos movimentos estéticos. Não desvincular fatos de emoções e sentimentos.

O Ensino Religioso, num país de filosofia cristã, deveria priorizar a leitura de textos bíblicos (narrativas e personagens do Antigo Testamento, provérbios, parábolas), também em conjunto com a área de Comunicação e Expressão.

13) No mestrado, pesquisei intertextualidade. A lenda medieval de Marie Egípcíaca, prostituta e santa convertida, serviu de inspiração para um poema de Manuel Bandeira intitulado "Balade de Santa Marie Egípcíaca"; para um oratório de Cecília Meireles, o "Oratório de Santa Marie Egípcíaca" e uma peça teatral de Rachel de Queiroz, "A Beata Marie do Egito".

No doutorado em Literatura Portuguesa, esteu pesquisando o sentimento da natureza na poesia romântica de João de Deus e uma leitura do livro "Campo de Flores". O sentimento da natureza será analisado desde a Antiguidade Clássica até os filósofos alemães, franceses e ingleses do Romantismo.



Rosângela Paiva
02/dez/2004

MANUSCRITO DE AUTORIA DE JOSENIA MARISA

CHISINI

REPRODUZIDO COM A LICENÇA DA AUTORA

“Raquel fez poesia
enunciando. São poemas por
outros sentidos, herológicos, históricos
é a profic melange que se envolve
com a presença humanistas.

Cada espaço micro-poético faz
um diálogo com o mundo. É
aquilo intrínseco construído por
construção, sobrevivência, uma
linguagem fundada, reapetida do
palimpsesto do feminino.

A vida poética de Raquel faz-se
de encontros líricos entre o
amor e a necessidade de colocar
a mensagem, no jogo transcendente
da religiosidade - A Sacerdotisa.

Teidas nos poemas
de Raquel, há
vires inspiradas -
“Sou uma fiandeira,
Vivo à beira
De tudo aquilo que é frágil, pala-
Que parece flápio
Ou que está por um fio.”

Raquel Navreira
pela própria insistência de
do ser - A poesia torna-se
narrativa, compõe-se em
preparos, micro-relatos, D
suas antedilatórias, como
as epígrafas de espantosa
verificadora.

Uma melange, abstrata
como marca de Raquel
poeta, de minúscula, microcloro de
diversas - Raquel Navreira

© Copyright, Raquel Navreira

Editora Estação Liberdade
Rua Fagundes, 43
Fones: (011) 270-6830 e 278-3207
CEP 01508 - São Paulo - SP

Missão Salesiana de Mato Grosso
Faculdade Unidas Católica de Mato Grosso
Av. Mato Grosso, 421
CEP 79002-905 - Campo Grande - MS

Preparação dos originais: José Antonino de Andrade
Revisão: Rosane Scoss Nicolai
Composição: CHN (32-9934)
Folheto da capa: Before
Capa: Hélio Poszar

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Navreira, Raquel.
Fiandeira / Raquel Navreira. — São Paulo :
Estação Liberdade, 1992.

1. Crônicas brasileiras 2. Poesia 3. Poesia
brasileira I. Título.

92-1422

CDD-869.935

Índice para catálogo sistemático:

1. Crônicas : Século 20 : Literatura brasileira
869.935
2. Século 20 : Crônicas : Literatura brasileira
869.935